



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

**Procedimiento sinestésico e interculturalidad en 5
metros de poemas**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura con
mención en Estudios Culturales

AUTOR

Carlos Manuel ARÁMBULO LÓPEZ

ASESOR

Camilo Rubén FERNÁNDEZ COZMAN

Lima, Perú

2016



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Arámbulo, C. (2016). *Procedimiento sinestésico e interculturalidad en 5 metros de poemas*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.



UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER

23
156
A los quince días del mes de diciembre de dos mil dieciséis, siendo las 12.00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Dr. Gonzalo Espino Relucé (Presidente), Dr. Camilo Fernández Cozman (Asesor), Dr. Mauro Mamani Macedo (Informante), Mg. Luis Eduardo Lino Salvador (Informante) y Dr. Jorge Valenzuela Garcés (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada **Procedimiento sinestésico e interculturalidad en 5 metros de poemas**, presentada por el señor Carlos Manuel Arámbulo López Bachiller en Literatura para optar el Grado de Magíster en Literatura con mención en Estudios Culturales.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Art. 61 del Reglamento General de Estudios de Posgrado, aprobado por R.R. N° 00301-R-09 del 22 de enero de 2009.

Excelente (19)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en **Literatura con mención en Estudios Culturales** al señor **Carlos Manuel Arámbulo López**.

El acto académico de sustentación concluyó a las *1.40 pm* horas.

[Signature]
Dr. Gonzalo Espino Relucé
Presidente
Profesor Principal T.C.

[Signature]
Dr. Camilo Fernández Cozman
Asesor
Profesor Principal T. P.

[Signature]
Dr. Mauro Mamani Macedo
Informante
Profesor Asociado T.C.

[Signature]
Mg. Luis Eduardo Lino Salvador
Informante
Profesor Auxiliar T.C.

[Signature]
Dr. Jorge Valenzuela Garcés
Miembro
Profesor Principal T.C.

A Milly.

Procedimiento sinestésico e interculturalidad en *5 metros de poemas*

INTRODUCCIÓN	04
 CAPÍTULO 1	
LA TRADICIÓN CRÍTICA SOBRE <i>5 METROS DE POEMAS</i>	08
1.1. Críticos pre estructuralistas	10
1.2. Críticos estructuralistas	16
1.3. Crítica culturalista	20
1.4. Crítica neo-retórica	26
1.4.1. Metagoge y sinestesia en <i>5 metros de poemas</i>	30
 CAPÍTULO 2	
LA SINESTESIA	36
2.1. Sinestesia y procedimiento sinestésico	37
2.2. Antecedentes de sinestesia en la poesía occidental	47
2.2.1. El caligrama	47
2.2.2. Modos y formas de lectura del caligrama	50
2.2.3. El caligrama según Apollinaire	54
2.3. La poesía visual de Mallarmé	56
 CAPÍTULO 3	
SINESTESIA, SIMULTANEISMO DISCURSIVO Y POESÍA INTERCULTURAL EN <i>5 METROS DE POEMAS</i>	64
3.1. Notas sobre Hibridez, Transculturación y Heterogeneidad	65
3.2. La poesía intercultural de Oquendo de Amat	69
3.2.1. El nivel de la lengua en 5 metros de poemas	72
3.2.2. Nivel de la estructuración literaria: libro objeto y componente visual	76
3.2.3. Nivel de las estructuraciones figurativo-simbólicas: procedimientos sinestésicos y metagoge	86
3.2.4. Nivel de la cosmovisión: el sujeto migrante cultural	122
 CONCLUSIONES	131
 BIBLIOGRAFÍA	133
 Apéndice 1: <i>A collection of visual poetry by I.K. Bonset</i>	141
Apéndice 2: Manifiestos y Prefacios (<i>De Stijl</i>)	150

INTRODUCCIÓN.

La obra de Carlos Oquendo de Amat es una *rara avis* en el escenario de nuestra tradición literaria. Los intentos por asimilarlo a una u otra orientación o tendencia han tropezado con las complicaciones para el análisis que plantea un texto tan rico en recursos formales y con huellas de múltiples vanguardias vigentes en los inicios del siglo XX, específicamente entre los años que transcurren entre 1920 a 1930. La primera reivindicación pública¹ contemporánea es aquella de Mario Vargas Llosa al recibir el premio Rómulo Gallegos en la cual llama la atención sobre el aparente abandono de la crítica respecto a la obra de Oquendo.

Esporádicamente, han aparecido esfuerzos críticos importantes dedicados a dilucidar la especificidad y función de *5 metros de poemas* en nuestra tradición literaria. Cuando se intenta ubicar a Oquendo de Amat dentro de alguno de los sistemas literarios que componen nuestra literatura, es común ubicarlo en el lado de la literatura culta, sin embargo, últimamente se ha publicado trabajos que recogen la naturaleza intimista, nativista de cierto

¹ Anteriormente, J. E. Eielson, Salazar Bondy y Javier Sologuren, lo rescataron del olvido en su antología de 1946 *La poesía contemporánea en el Perú*.

poemas del conjunto de *5 metros de poemas* y un uso de la naturaleza tendiente a modalizar la irrupción de la modernidad en el texto de Oquendo.

Sobre la naturaleza e intención de esta modalización se ha ensayado múltiples lecturas, todas basadas en minuciosas deconstrucciones de los poemas cuando no en forzadas lecturas que pretenden aplicar un método específico en la interpretación de los mismos. ¿No se encontrará en esta contraposición de lo intimista y el pan vanguardismo² de Oquendo, una clave importante para entender el sentido del texto dentro de nuestra tradición literaria? ¿No podríamos decir que en esta clave se puede entender un rasgo central de heterogeneidad en el texto de Oquendo?

Nuestra intención es partir de la naturaleza del objeto para descubrir el mecanismo formal que rinde cuenta de manera más precisa del origen de la particular formación discursiva en los textos de *5 metros de poemas*. Creemos que entre los recursos retóricos del texto se encuentra la clave para entender la significación profunda de los mismos incorporando al texto dentro de la serie histórico-social que reproduce y con la cual dialoga. Para ello, el acercamiento retórico culturalista, que recolecta su material interpretativo hurgando en el cruce de ambas perspectivas, se constituye como un mecanismo posible, entre otros que puedan aparecer a futuro, como el tipo de lectura que el texto mismo reclama. Esta retórica propia del poema debe rastrearse más allá de la relación

² La definición corresponde a Carlos Germán Belli. Contra la tendencia de algunos estudiosos recientes de la poesía de Oquendo de Amat, nos parece que la opción de Belli, esta lectura del poeta como un «Pantagruel vanguardista» que no puede ser encasillado en ninguna de las vanguardias porque toma de todas, es muy cercana a lo que el texto expresa por sí mismo. Finalmente, para polemizar con los autores que niegan el vanguardismo en Oquendo, bastaría recordarles el vínculo innegable con la poesía concreta y, como veremos posteriormente, las similitudes de la poética de *5 metros de poemas* con el Neoplasticismo de los países bajos. Movimientos, ambos, definitivamente vanguardistas.

o listado de figuras en el rastreo de un procedimiento general que constituya la unidad del poemario, que le dé sentido no solamente como libro objeto, que lo es, si no también como discurso sobre el sujeto enunciador y la intencionalidad que anima la dedicación de su sensibilidad a la materia poética que eligió representar. Para Oquendo se trata de la modernidad como espectáculo visto desde esta orilla, pero también de la sensibilidad poética frente a la máquina, al avance tecnológico y tardíamente del estudio de la psique humana y sus mecanismos, como lo atestiguan el último poema de *5 metros de poemas* y su viraje tardío hacia el surrealismo en los tres poemas sueltos publicados por Mariátegui en *Amauta*: «Poema surrealista del elefante y del canto», «Poema de la niña y de la flor» y «El ángel y la rosa» dedicado «a José María Eguren claro y sencillo».³

Que a sus cortos 19 años Oquendo pudiera redactar un texto como *5 metros de poemas*, ciertamente con errores formales, pero con un manejo de los códigos poéticos de su tiempo tan profundo y múltiple, es materia de asombro aún en nuestros días. Los procedimientos formales empleados en la constitución del libro-objeto *5 metros de poemas*, se encuentran aún en vigencia y forman parte central de la estética de las últimas generaciones, envueltas en un mundo sobrecargado de sentidos y mensajes por vías múltiples y simultáneas.⁴ La cultura del multimedia, el auge del cine, el

³ Los dos primeros publicados en el núm. 20, de enero de 1929, y el tercero en el núm. 21, febrero-marzo de 1929.

⁴ De hecho, dentro de las rutas poéticas que se puede identificar en nuestra tradición literaria, aquella inaugurada por Oquendo de Amat tuvo que esperar casi cuarenta años para hallar en Luis Hernández un espíritu afín. La concepción del texto como objeto a ser leído bajo múltiples códigos (literario, musical, plástico) se reedita en los cuadernos de Hernández y, salvo esta conexión, son limitados los invitados a esta vertiente de nuestra poesía. Diferente sería el caso del Brasil, en el cual la poesía concreta encontró terreno más fértil y se acercó más a los

predominio de lo visual en nuestro presente posmoderno son prefigurados en *5 metros de poemas* con una audacia que ha hecho actuar con mayor cautela en sus análisis a nuestros más renombrados teóricos literarios.⁵

Para llegar al punto retórico cultural, central en nuestra propuesta se hará necesario revisar la producción crítica sobre *5 metros de poemas* y precisar algunos conceptos retóricos aludiendo más que a su manifestación formal al procedimiento subyacente (forma de la expresión y sustancia de la expresión). Luego ingresaremos al mundo de la crítica cultural para dilucidar la naturaleza del texto como formación discursiva en su tiempo y contexto para finalmente analizar las implicaciones de esta lectura en dos orillas y llegar a definir un cauce que delimite con justeza la especificidad del texto⁶ como libro objeto y documento cultural.

postulados del neoplasticismo de *De Stijl*, antecedentes que comparten con Oquendo de Amat, como se verá en el desarrollo de esta tesis.

⁵ La gran mayoría de autores ha reconocido que el símil visual del poemario de Oquendo es el cine, por la inclusión del conocido «Intermedio» entre los poemas «réclam» y «compañera». Pero agotar la visualidad del poemario a este elemento es un reduccionismo osado. No toda la materia en el texto puede ser comprendida de esta forma; así, las influencias de Apollinaire y Mallarmé pasarían a segundo plano cuando, en nuestra concepción, constituyen, en especial la segunda, lo central del poemario.

⁶ Uno de los rasgos peculiares del poemario es que los títulos aparecen con minúsculas. Por lo tanto, y siguiendo la intención estética del autor, al referirnos a ellos mantendremos la grafía original de Oquendo

CAPITULO 1.

La tradición crítica sobre *5 metros de poemas*.

La poesía de Oquendo de Amat se reduce a un poemario, *5 metros de poemas*, y algunos poemas que fueron publicados sueltos en revistas de la época. En total se atribuye a Oquendo de Amat un total de 5 poemas aparte de los recogidos en poemario. El impacto mayor de la aparición de *5 metros de poemas* es su premiación en el concurso literario convocado el año 1929 por el Concejo Provincial de Lima para conmemorar la «Fiesta de la Raza».⁷ En dicha ocasión recibió una mención honrosa, mientras el primer premio en poesía lo recibió José María Eguren con *Poesías*. Posteriormente, la recepción crítica fue escasa y graficaba una suerte de grato desconcierto. Según palabras de Ayala

La crítica literaria de ese entonces no le dio ninguna importancia al libro de Oquendo, nadie dijo nada (...). En el Perú Oquendo durante muchos años fue un ilustre desconocido, un poeta menor que había escrito algún poema significativo en algunas revistas de efímera vida y de absoluta intrascendencia (1998; p. 174)

⁷ Este único reconocimiento que mereció Oquendo de Amat le valió un premio de diez libras peruanas el cual, en palabras de Alberto Tauro, «debió tener una estimulante significación para el autor», sobre todo si tenemos en cuenta la pobreza material de la vida del poeta.

El famoso y tan citado discurso de Mario Vargas Llosa al aceptar el premio Rómulo Gallegos (1967) no fue la primera vez que se rescató del olvido el nombre de Oquendo de Amat, este mérito le corresponde a tres celebrados poetas, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren, quienes lo incluyen en la antología *La poesía contemporánea en el Perú* (1946), luego vendría el discurso de Vargas Llosa. Posteriormente, en 1970, Mirko Lauer y Abelardo Oquendo lo incluyen en su antología *Vuelta a la otra margen*. A partir de entonces es mención obligada en cualquier antología general de la poesía peruana.

Para clasificar la tradición crítica sobre *5 metros de poemas* podríamos asumir un criterio puramente cronológico o revisar uno por uno los aportes al corpus de la crítica oquendiana, sin embargo, encontramos preferible asumir un punto de corte basado en escuelas de interpretación de textos, haciendo la salvedad de que la laxitud de estas categorías así como la multiplicidad de enfoques que a veces emplea un mismo crítico para enfrentar el mismo texto desdibujan las fronteras de esta arbitraria, aunque ordenada, separación. Además, las escuelas o corrientes de interpretación textual se suceden en el tiempo, salvo el caso de aquellas que surgen luego del estructuralismo y hasta el momento coexisten.

Dividiremos este corpus crítico en cuatro partes o épocas (como se dijo involucran una serie temporal, aunque no sea este el criterio definitorio). La primera gran separación, entonces, la genera la irrupción del estructuralismo. Habría un grupo de críticos, contemporáneos de Oquendo, llegando hasta casi los años 80, que designamos bajo el rótulo de pre-estructuralistas. En esta

especie de cajón de sastre incluimos impresionistas, estilistas y retóricos clásicos.

El segundo grupo, algo más raro, está formado por los trabajos producidos desde el estructuralismo. El mayor aporte en este grupo lo constituye el trabajo de Raúl Bueno que analiza el poemario como conjunto.

Las dos últimas aproximaciones materia de este capítulo, la culturalista y la Neo retórica, son recientes; mayormente aparecieron bajo la forma de artículos de revista especializada o en medios de difusión cultural. El enfoque culturalista proviene de intelectuales dedicados al estudio de las poéticas andinas mientras que el último, la crítica neo-retórica, viene abriéndose paso entre los estudiantes de pre y posgrado en las universidades Católica y San Marcos. Stefano Arduini es la principal referencia de estos autores, grupo y tendencia que están aún por dar sus mayores aportes.

1.1. Críticos pre estructuralistas

Dentro de este grupo el lector más importante de Oquendo de Amat es, a juicio nuestro, Carlos Germán Belli. Su tesis doctoral *La poesía de Carlos Oquendo de Amat* (1980) ⁸, es el trabajo más importante sobre *5 metros de poemas*. La magnitud del aporte de Belli no ha sido hasta el momento, apreciada en toda su riqueza y profundidad ya que dejó prefiguradas

⁸ Al ver la fecha de publicación de la tesis de Belli se podrá entender la razón por la cual no se aplicó un criterio cronológico en la clasificación de los trabajos sobre Oquendo. En efecto, en 1980 ya había llegado al Perú la semiótica, no solamente por obra e impulso de Enrique Ballón; Desiderio Blanco y Raúl Bueno publicaban ese año su libro *Metodología del análisis semiótico*, en el cual desarrollaban el método estructuralista; además ya en 1966 se había publicado el número de *Communications* titulado «L'Analyse structurale du récit».

importantes líneas de lectura que pocos, o ninguno de los autores posteriores, ha seguido. A Belli debemos no solamente la lectura de *5 metros de poemas* como libro objeto, sino también el esbozo de una lectura sinestésica, evidente desde las primeras páginas de su tesis doctoral en afirmaciones como la siguiente al comparar a Oquendo con Vallejo y Neruda:

Oquendo es autónomo como estas personalidades, pero abraza escrupulosamente el espíritu experimental como un típico vanguardista, en forma tan ostensible que llega a desarrollar su estilo, en mayor o menor grado, dentro de la triple perspectiva de lo visual, fonético y automático (p. 12)

Y luego amplía y precisa:

Los versos de Oquendo constituyen una cabal matriz vanguardista, cuyo rasgo clave es la escritura visual, con énfasis en el uso del espacio de la página, la tipografía, la rápida sucesión de las frases y la conciencia de la materialidad, explícita e implícitamente (p. 16)

Por lo tanto, para Belli la poesía de Oquendo no sería solamente legible sino también visible porque implica el uso deliberado de la página en blanco y de la tipografía buscando subrayar la condición visual del texto y proponiendo el estatuto de libro objeto. Para Belli, la poética de Oquendo se entronca, años después, con la poesía concreta o concretista.

Asimismo, es Belli quien plantea una diferenciación fundamental. Aún hoy en día, existen lecturas que ven en *5 metros de poemas* una poética que correspondería a la del caligrama desarrollado por Apollinaire; Belli sostiene claramente que

... la sensibilidad Oquendiana se decide a su vez por una de las alternativas visuales que en esa época comienzan a perfilarse, y no ensayando al mismo tiempo ambas, como podría haber ocurrido. En realidad, salvo aislados conatos caligramáticos, *5 metros* se ubica cerca de la línea mallarmeana (p. 35)

Para definir en qué consiste esta llamada línea mallarmeana, Belli desarrolla la relación que encuentra entre *5 metros de poemas* y *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard*. Menciona que la publicación de este poema de Mallarmé en 1897 es un momento crucial para la poética moderna; según Belli,

El blanco tendrá desde entonces una mayor importancia de la que ya había alcanzado. No sólo el lugar sobre el que se yuxtapone necesariamente la silueta del texto, sino que formara parte de la composición, como elemento fundamental. En *Un golpe de dados*, la organización textual depende del espacio, cuya visión simultánea determina la sucesión acelerada o lenta de los grupos de palabras (o «subdivisiones prismáticas de la idea», según Mallarmé). Así, ni verso lineal ni verso figurado, sino una suerte de escenificación de la palabra sobre el blanco de la página. (p. 62)

En esta lectura de Belli encontramos el primer diagnóstico de la sinestesia en la poética de Oquendo de Amat; el ritmo de lectura es afectado por la distribución espacial. Se atribuye al texto, por tanto, algo más que la transmisión del contenido: una modalización que afecta un elemento del componente discursivo hasta entonces no tomado en cuenta que es la distribución física del texto como expresión gráfica de un fenómeno musical, el ritmo, explicitado en la cita de Belli en su definición más básica: «sucesión acelerada o lenta», en el caso mencionado, de los «grupos de palabras».

El primer y único lector, hasta la aparición de esta tesis, de la relación entre la pintura de Mondrian y Oquendo de Amat es Belli⁹. Y lo hace en el contexto de la vinculación entre las artes visuales (incluye la escultura de Malevitch) y la poesía de Oquendo, es decir en la sinestesia visual, sonora, conceptual.

Este rol del espacio en la poesía, coincide con la nueva función que tendrá en la pintura moderna la aparición del abstractismo (...) de tal modo, el holandés Piet Mondrian, en los cuadros *Victory Boogie Woogie* y *Broadway Boogie Woogie* (ejecutados al final de su vida, justamente como Mallarmé su referido poema), postula el espacio como la representación del mundo, en tanto que las formas son como símbolos de los objetos de la realidad. Pero para Casimir Malevitch el vacío encarna no lo visible y externo, sino únicamente la supremacía de la sensibilidad, de manera tan imperiosa, que llega inclusive a repeler los tradicionales elementos de la forma y el color. (p. 62)

La tesis doctoral de Belli trasluce una mirada de artista, de esteta, sobre el texto de Oquendo; involucra el conocimiento, quizá inconsciente, de una retórica transversal a las artes, una pan-retórica que encuentra elementos comunes de expresión en los textos (usamos la palabra en el sentido post estructuralista) que contribuyen a la configuración del efecto sinestésico. Que Belli haya derivado estas sutilezas sin una herramienta crítica formal mayor que la estilística y la retórica tradicional es un llamado para reconocer la potencial riqueza de aproximaciones que se suponen superadas cuando estas caen en manos de un creador sensible e inteligente como él.

⁹ La coincidencia Mondrian-Oquendo estuvo en el origen de esta tesis aún antes de conocer el texto de Belli. Es oportuno mencionar que esta referencia a Mondrian no aparece en otros textos de Belli que resumen partes de su tesis doctoral, también que la mención a Mondrian no va más allá de la simple referencia. Lo cierto es que esta intuición de Belli será desarrollada con mayor detalle en el capítulo tercero de este trabajo. Los cuadros de la serie *Boogie Woogie* se emplearán como ejemplos de ritmo visual, mientras que la propuesta de Belli no involucra lo sonoro.

Para Belli, Oquendo es, más que simplemente surrealista o dadaísta, un pan vanguardista. Transita entre varias de las estéticas vanguardistas sin encerrarse en alguna en particular. Asimismo vincula el pan vanguardismo de Oquendo a la serie cultural cuando al referirse a esta condición afirma que «Esto es consecuencia de la incesante saturación de modernidad que se registra en los años veinte, a través de manifiestos, revistas y episodios teñidos de rebeldía».¹⁰

Inclusive, llega a señalar rasgos de escritura automática propios del surrealismo que se evidencian en «poema al lado del sueño», la última composición de *5 metros de poemas* y explícitamente en tres poemas publicados en la revista Amauta, «Poema surrealista del elefante y del canto», «Poema de la niña y la flor» y «El ángel y la rosa», todos publicados el año 1929¹¹.

Coincide en este giro hacia el surrealismo Ricardo González Vigil, quien encarna por primera vez el entusiasmo que contemporáneamente se evidencia en los lectores de Oquendo. En la entrada correspondiente a Oquendo de Amat, en el Tomo III de *Poesía peruana. Antología general* (1984), este autor señala que «*5 metros de poemas* es el mejor poemario del auge vanguardista en el Perú y uno de los más notables de su tiempo en castellano» (p. 61) y además coincide con Belli al señalar que al condensar la vanguardia, ese poder de condensación «lo torna lisa y llanamente vanguardista, sin especificación

¹⁰ Belli, 2005; p. 52

¹¹ Belli llama la atención sobre la cercanía temporal de la asimilación del surrealismo en el caso de Oquendo, teniendo en cuenta que el manifiesto surrealista inicial apareció en 1924.

unilateral de escuela o credo, aunque en sus últimos poemas parecía inclinarse hacia el surrealismo»¹²

Sin definirlo como tal, adelanta en breves líneas el planteamiento del procedimiento sinestésico como un componente central de la poética de Oquendo:

En toda nuestra historia literaria no existe un libro en el que de modo tan pleno y magistral, todos los elementos (contenido, disposición de versos y estrofas, diagramación, tipografía, carátula...) participen del sentido integrador y la fruición global que transmite. Inclusive a nivel hispanoamericano, apenas recordamos el caso de *Blanco* de Octavio Paz, cuatro décadas posterior.¹³

Asimismo señala los elementos que construyen la especificidad del poemario:

a) exageración burlesca de la mentalidad capitalista que todo lo contabiliza y comercializa, hasta tornar posible que se expendan los poemas por metros; b) un orden de valores deshumanizado en el que predomina lo externo y elimina lo subjetivo (se atiende a la envoltura material no al contenido espiritual de la poesía); c) semejanza entre las hojas plegadas del poemario y los metros plegables que usan carpinteros, constructores, etc.; y d) alusión a la estructura cinematográfica del libro (en el cine se habla del metraje de una cinta), en donde hallamos toda una función —con réclame e intermedio— en la que cada texto opera como un corto metraje y cada imagen (uno o dos versos, en la mayoría de los casos) como un plano fílmico.¹⁴

Las intuiciones acertadas de González Vigil se hermanan en algunos puntos con las de Belli, sin embargo sigue dejando sin profundizar un análisis que logre proponer la interdependencia de forma de la expresión y sustancia

¹² Ibíd.

¹³ Ibíd.

¹⁴ Ibíd.

del contenido que se evidencia en sus afirmación respecto a que «se atiende a la envoltura material no al contenido espiritual de la poesía» cuando lo que logra Oquendo es precisamente eso, uno de los mayores casos de correspondencia de contenido y expresión. Paradójicamente, González Vigil ya lo había dejado notar líneas antes de emitir este juicio.

1.2. Críticos estructuralistas

El principal crítico o teórico de la literatura que ha estudiado *5 metros de poemas* desde la perspectiva estructuralista es Raúl Bueno (1985). Su análisis parte de la definición del autor del poemario, visto como producto unitario, empleando la categoría Hablante básico, que no es otro sino la voluntad autoral representada en una *inventio* básica o «voluntad constructiva plasmada» (p. 111). Para ahondar en la definición, Bueno señala:

El hablante básico de todo poemario supone una voluntad constructiva auctorial previa, que o genera o produce materialmente, y a la cual se aproxima en mayor o menor grado. (ibíd.)

Como ejemplo de ausencia de hablante básico cita el caso de las antologías, en las cuales simplemente se reúne un grupo de obras de diversos autores sin pretender unificar todos los textos en una «voluntad constructiva inicial» (ibíd.) común a todos los autores.

En este texto, el principal interés de Bueno es definir el poemario como unidad de análisis a partir de la elección del poeta por un grupo de textos que, reunidos, son consecuentes con un sentido genérico.

El poema es algo así como el elemento vocabular que se integra dentro de una 'frase', el poemario (...) En otras palabras, el poema no es más que elemento de un texto mayor, al que le tributa su semántica particular y del que dependen sus funciones significativa y poética más amplias. (p. 112)

Para Bueno, lo que cohesiona al poemario es, pues, una orientación semántica impresa al conjunto de textos por el hablante básico, la misma que establece una disposición, orden y recursos a la materia poética para que el texto se polarice hacia un efecto semántico. Es interesante la propuesta de Bueno ya que nos ofrece el punto de apoyo para proponer el procedimiento sinestésico como la orientación semántica primordial en *5 metros de poemas*, lo que constituiría su más potente efecto semántico. En textos como el de Oquendo de Amat, definidos como libro-objeto, esta orientación semántica, esta organicidad del poemario como conjunto es notoria visualmente ya que la distribución de los textos en la página forman parte, en algunos textos menor que en el de Oquendo, de esta «orientación semántica impresa por el discurso» (p. 113)

Según Bueno:

Oquendo no solo determinó el orden de los dieciocho poemas del libro, sino que participó activamente en el proceso material de impresión del volumen, siendo entonces la forma misma de este poemario una plasmación de su voluntad constructiva. (p. 114)¹⁵

¹⁵ Esta afirmación de Bueno es coherente con la afirmación de Lizandro de Amat Machicao que recoge Ayala sobre el método de composición de 5 metros de poemas. Sobre la habitación del poeta en casa de sus tíos dice: "Lo que me llamó la atención es que comprara una pizarra más o menos grande, tizas de color y un foco que iluminaba el cuarto más de lo normal. La pizarra estaba dividida en dos partes, a la izquierda había una serie de palabras escritas con tiza roja, en la parte derecha había escrito un poema. Por lo que lo vi trabajar, diría que primero hacía un apunte general a lápiz y luego era transcrito a la pizarra, allí permanecía varios días hasta que

A nivel de la estructura profunda, Bueno hace hincapié en algunos de los campos semánticos resaltantes; el primero de ellos estaría dado por el título del poemario y correspondería a lo industrial, a la imagen del texto como un bien comerciable. La segunda constatación que hace Bueno es la existencia de dos entornos que definen sendos campos semánticos, el de la ciudad y el del campo, lo que en otras versiones se define como sociedad y cultura. Según Bueno, esta oposición se redefiniría en el poemario de Oquendo de Amat como una integración armónica: «relación amical, fraterna, interactiva e integrativa entre Natura y Cultura» (p. 120).

Otro elemento estudiado por Bueno es la definición del locutor; un «yo» poético o lo que se denomina un «enunciador ficticio», estableciendo la figura de la amada o la madre como los interlocutores de este «yo», mientras que los poemas con enunciador ficticio son poemas contruidos desde la locución de un «ello». La pareja Naturaleza/Cultura coexiste en el poemario con otra pareja que Bueno define como «Poeta-amante/Amada» (p. 123)¹⁶ en la cual reconoce la atribución de poderes extraordinarios sobre la naturaleza. De la mano de esta oposición establece una tercera entre Cordura/Locura.

Sobre la base de estas oposiciones, Bueno construye una lectura de signo armonizador en la cual «la jubilosa locura de la poesía [...] anula la

finalmente decidía si era o no lo que quería escribir, cuando no lograba el poema, procedía a borrar la pizarra» (Ayala, 1998, p.117).

Posteriormente, al entrar el libro a diagramación, recuerda el mismo Lizandro de Amat: «Yo acompañé a Carlos varias veces a la imprenta. Se quedaba mucho tiempo solazándose al mirar sus poemas impresos en papel, conversaba con el hermano de José Carlos Mariátegui acerca de la distribución de cada línea de sus poemas. Pedía una prueba, otra y otra vez, hasta que el poema hallaba su forma de impresión definitiva» (p. 170)

¹⁶ Para ser más exhaustivos en la propuesta de Bueno, esta pareja propuesta debería ampliarse para denominarse Poeta/Mujer, ya que no es solamente la amada sino también la madre quien configura la especificidad propia de los poemas con locución del «yo» poético.

discontinuidad CIUDAD/CAMPO para fundar una continuidad poética en que el campo reverdece en la ciudad y en que esta civiliza al campo» (p. 132)

Desde una perspectiva inmanentista, el trabajo de Bueno es una aproximación muy valiosa para entender el procedimiento sinestésico en su base autoral, desde la perspectiva del *hablante básico*, sin embargo, la renuencia consciente a leer el texto social-cultural alrededor del texto, prevista desde la adscripción a lo puramente textual, evita u oculta un elemento importante en la comprensión del texto de Oquendo; la relación con la modernidad como entorno socio-cultural. En términos estrictos esto supone retroceder hasta Rousseau, ciertamente desde una perspectiva más elaborada y compleja, pero presentar naturaleza frente a cultura, opuestas, con el poeta como negociador de una suerte de paz armada resuelta por la afectividad, no deja ver un complejo tramado de interrelaciones más ricas e importantes que la simple oposición. En términos culturales es similar a la lectura de los encuentros de dos culturas previas a la aparición de la categoría de transculturación propuesta por Ortiz para definir la complejidad de las idas y vueltas que se producen entre las sociedades que entran en contacto, incluso en escenarios de dominación. Con el trabajo de Belli, comparte, no obstante, el reconocimiento de la relación expresamente retórica entre estos dos ámbitos. Para Belli la figura principal es la metagoge mientras que para Bueno se trata de la prosopopeya.

La aproximación inmanentista pura es una importante materia prima para lecturas con mayor radio de visión. Tal como ciertas aproximaciones desde los Estudios Culturales yerran al circunscribir su ámbito de visión a lo

socio-cultural olvidando los mecanismos internos del texto que construyen sentido, (entendiendo el sentido como una construcción de ida y vuelta), el estructuralismo al obviar la inserción del texto en lo social, que implica la inserción de lo social en el texto y en el hablante básico o locutor, ofrece (disculpando el empleo de la metáfora) una mirada detallada del cuerpo del texto más no de su «desplazamiento».

1.3. Crítica culturalista

La cantidad de artículos para revista o publicaciones especializadas que se puede incluir en este acápite es amplia y extensa en cuanto a bibliografía y objeto estudiado. Mayormente se trata de aproximaciones a aspectos específicos o poemas puntuales. En este conjunto puede incluirse el trabajo de Vega (2010) aunque con algunos reparos ya que es difícil definirlo como puramente culturalista, a pesar de que en su bibliografía incluye referentes clásicos de los Estudios Culturales como Benjamin, García Canclini y Mignolo.¹⁷

El texto está dividido en dos partes, la primera supone una revisión de las relaciones entre *5 metros de poemas* y la vanguardia. Menciona el creacionismo, ultraísmo, simultaneismo y cubismo. Algunas de estas relaciones son parte del entorno común estético conocido como vanguardia. Vega obvia una vertiente interesante por el periodo en el cual aparece que es el acercamiento al surrealismo, cosa que Belli resalta y emplea para postular su tesis sobre la condición pan vanguardista de Oquendo de Amat. Sin llegar a la

¹⁷ Habría que diferenciar los matices ya que los Estudios Culturales ahora muestran un amplio espectro de acentos; así, Benjamin aportaría la imagen ortodoxa de la Escuela de Frankfurt, García Canclini la mirada desde Latinoamérica y el concepto de Hibridación y Mignolo se cuenta entre los teóricos de la decolonialidad.

misma conclusión que Belli, Vega reconoce una coexistencia de todos estos movimientos vanguardistas en los poemas de *5 metros de poemas*. Al definir la intención que anima su investigación dice:

Ya indiqué que *5 metros de poemas* recoge, a primera impresión, los signos exteriores de las diversas corrientes de vanguardia. La literatura crítica al respecto ha señalado estas influencias, pero no las ha visto en detalle. Por eso, una vez establecidas las peculiaridades de nuestra vanguardia con respecto a la europea, me gustaría concentrarme en analizar las influencias de los diferentes *ismos* en este libro. Me anima el deseo de ejemplificar la forma en la que un poemario peruano procesó las diversas propuestas vanguardistas, al tiempo que plasmó un proyecto poético con un personal sello artístico. (p. 41)

Vega manifiesta discrepar de Bueno en el sentido que no cree viable la lectura de un resemantizador del mundo de la cultura que viva ajeno a ese mundo y no encuentra el origen del poder y del saber que lo instalarían en «actitud defensiva ante la deshumanización y el acoso despersonalizador de la modernidad». (p. 81) La inclusión del término «modernidad» marca una perspectiva divergente en un matiz importante respecto al uso de la palabra «cultura» en Bueno. La divergencia de Vega se hace aún más explícita:

El presente trabajo surge, precisamente, de mi discrepancia a este respecto. No comparto la idea que un individuo todavía ajeno a los avatares de la gran ciudad pueda elaborar un proyecto de amabilización de la vida moderna en su conjunto (p. 81)

Menciona luego que su lectura «intenta ligar el poemario de Oquendo con el problemático ámbito de la modernidad» empleando la relación del poemario con el cine a través de la lectura de Walter Benjamin para responder

a dos preguntas: «¿Existe un proyecto ideológico en *5 metros de poemas*? ¿Se trata en realidad de un poemario moderno, uno que cuestiona y propone un conocimiento nuevo sobre algún aspecto de la condición humana?» (p. 82)

Para Vega, la experiencia no aurática, de deleite, es un componente esencial de la propuesta ideológica de *5 metros de poemas* ya que «la amabilización de una sociedad demasiado tecnologizada, así como el alejamiento de los riesgos de la cosificación en el mundo moderno, son posibles gracias a la progresiva *experiencia* de un “yo” provinciano en el ámbito de la gran ciudad.» (p. 99) En este párrafo se nos manifiesta la aludida discrepancia respecto a la propuesta de Bueno como una cuestión de matiz. En el fondo ambos ven una amabilización; el punto de diferencia es la caracterización del yo poético o del locutor o hablante básico, como quiera llamársele.

Respecto a la segunda pregunta, acerca de la modernidad del texto, es respondida en términos de la construcción de los sentido y recurriendo nuevamente a la interpretación, sin mediar huellas textuales tangibles y extendiendo el sentido de algunos textos a otros. Así, cuando se dice respecto del *poema del manicomio* que «plantea los límites y riesgos de la modernización» (p. 120) se realiza un acto de estiramiento inédito de los sentidos leídos en otros textos ya que, como veremos posteriormente, este poema no solamente no contiene ni un solo referente a la modernización (si a la adultez) sino que además marca caracterizaciones compartidas con una serie de poemas que responden al mundo de los afectos, distinción y separación de poemas al interior de *5 metros de poemas* que ya había

realizado Belli (1980). Este conjunto que involucra los poemas «aldeanita», «cuarto de los espejos», «poema del manicomio», «compañera», «poema del mar y de ella», «jardín», «poema», «obsequio», «comedor», «madre» y «poema al lado del sueño», evaden el referente de la modernización, la modernidad u otro similar y exploran el mundo de la interioridad, de los afectos. Suele ocurrir que normalmente se lee el poemario de Oquendo con tendencia a generalizar juicios, a trasladar al poemario en su conjunto afirmaciones que solo pueden sostenerse respecto a un poema o a un grupo de ellos, lo que puede llevarnos a ver, como en este caso, modernidad donde no está presente, al menos no por las razones que aluden tanto Bueno como Vega¹⁸. Para hallar cómo se manifiesta, aún en los poemas del mundo afectivo, el impacto de la modernidad, es preciso desligarse de la lectura de los sentidos del texto y hurgar en los procedimientos textuales como marca o impronta de la serie cultural, solo bajo esta perspectiva podría justificarse esta interacción que bajo las lecturas de Bueno y Vega llevan a la amabilización, sea esta prosopopéyica o metagógica.¹⁹

Desde una perspectiva culturalista-semiótica, Mauro Mamani (2009), presta atención a los desplazamientos de Oquendo de Amat que se hacen evidentes en *5 metros de poemas*. Para ello recurre a la categoría de *Sujeto migrante* desarrollada por Antonio Cornejo Polar (1995) definiendo la migración en Oquendo desde dos perspectivas: la interior (desplazamiento afectivo,

¹⁸ Hacemos referencia a la presencia explícita de elementos pertenecientes al campo semántico de lo moderno o modernidad y la consecuente amabilización por atribución de características humanas o naturales.

¹⁹ Nuestro grupo de poemas que compartirían la exclusión de la modernidad como referente es algo más amplio que el de Belli ya que él lee el texto de Oquendo desde la perspectiva estilística. De esta manera, él considera un grupo aparte de poemas de corte surrealista en el cual incluye, por ejemplo, «poema al lado del sueño». La alusión a la metagoge, es pertinente señalarlo, alude al texto de Belli, mas no a Bueno ni Vega.

cognitivo) y la exterior o física (de desplazamiento en el espacio). Para analizar la migración interior toma como caso de estudio «poema del manicomio»; en el caso de la migración exterior señala que le interesa «entablar un diálogo entre texto y contexto» (p. 69). En la lectura de Mamani se privilegia la oposición Campo / Ciudad. En el corazón de la migración interior se explicitaría un rechazo a la urbe y una toma de partido por el campo. Ya no se trata entonces de una amabilización sino de una suerte de «curación» del trauma impuesto al locutor personaje y al hablante básico del poemario por el mundo de la modernidad. Para Mamani, el viaje exterior

Tiene que ver con el deambular del sujeto poemático por los otros universos, por las ciudades líricas, por las ciudades de plástico. Tiene que ver con la forma de nombrar a los objetos, a las cosas, a las personas, a los astros. Aquí nuestra idea es que el sujeto poemático califica las cosas, los objetos, con los significantes que ha tenido de niño en el pasado. Se presenta con sus significantes para configurar el presente. (p. 80)

Estos significantes incluyen una recreación del ritual andino:

En la religiosidad andina se dice que cuando existen malestares manifiestos de la naturaleza, estos se producen porque el hombre ha agredido a ese mundo, lo ha dañado, por ello la naturaleza se revela mediante privaciones o destrucciones. Ante esta respuesta de la naturaleza, un sacerdote entra en diálogo con ella, le habla, le pide perdón y le hace ofrecimientos, con el objetivo de restablecer la armonía alterada. (p. 81)

En esta lectura del ritual encuentra Mamani la razón de ser del poemario; sería la creación de un universo como «un intento por humanizar ese

mundo deshumanizado de la modernidad» (p. 81) asociando «al niño con la naturaleza (pasado) y al joven con la ciudad moderna (presente)» (p. 82).

Esta misma perspectiva desde el antecedente personal, la historia vital, de lo andino, manifiesta Dorian Espezúa (2005) quien, a contramarcha de quienes oponen la poética de Oquendo de Amat a la del Grupo Orkopata, propone una cercanía marcada por el punto de vista y la mirada sobre la materia poetizada. Espezúa toma como referentes para sustentar la naturaleza o sustrato andino, en Oquendo de Amat, los trabajos de Cynthia Vich²⁰, Raúl Bueno²¹ y César Vallejo.²² Para caracterizar la vanguardia de Oquendo propone la coexistencia de una «poética nativista y una estética vanguardista» (p. 18) que define como una «vanguardia transcultural que modifica y adapta los recursos del lenguaje vanguardista con la particularidad de que usa los elementos de la modernidad para hablar de lo propio» (p. 18). En el trabajo de Espezúa se encuentra una clave importante de aproximación a la interacción texto-contexto que es la referencia al fenómeno de la transculturación. No habría, en palabras de Espezúa,

«...palabras, rótulos o nombres en quechua o aymara ni términos provenientes de cualquier idioma nativo que podamos atribuir como propiamente andinos, pero eso no quiere decir que su poesía no esté cargada de una sensibilidad andina, serrana y provinciana» (p. 19).

²⁰ «Hacia un estudio del “indigenismo vanguardista”: La poesía de Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat». *Revista de crítica literaria latinoamericana* N° 47, Lima-Berkeley, 1998: 187-205. *Indigenismo de vanguardia en el Perú*. Lima, PUCP, 2000. «Un poco de olor al paisaje. Oquendo de Amat como sujeto de la modernidad». *Intermezzo tropical* N° 1, Lima, 2003: 9-11.

²¹ «Apuntes sobre el lenguaje de la vanguardia poética hispanoamericana». *Hispanamérica* N° 71, 1995: 35-48.

²² «Poesía nueva». *Favorables París Poema* N° 1 París 1926. «Contra el secreto profesional». *Variedades* N° 1001, Lima, 1927. «Autopsia del superrealismo». *Amauta* N° 30. Lima, 1930.

Esta sensibilidad estaría determinada por la mirada desde la perspectiva del niño que ve la modernidad pero «no se integra porque está anclado en la nostalgia, en el mundo andino, en la melancolía entendida como un estado en el que no se olvida el pasado» (p. 19). No se trataría de un determinismo sino de una marcada influencia del mundo andino. La mirada hacia la ciudad es presentada desde un mundo campestre y rural.

En los análisis de los poemas, sin embargo, hallamos que Espezúa fuerza la relación unívoca entre «campo» y «andino». Para justificar esta identificación, se alude a la historia personal del autor, pero en ella lo andino es menos evidente que lo campestre, probablemente porque el poeta fue desarraigado a temprana edad de Puno (en 1908, a los tres años) y desarrolló sus estudios primarios y secundarios en Lima.²³ Sin embargo, su referencia a lo campestre, independientemente de si se trata de lo andino como vivencia o reconstrucción arcádica del pasado infantil, se manifiesta, precisamente, como sustrato y, como se desarrolla posteriormente en esta misma tesis, dentro de la poesía intercultural, al nivel de la lengua.

1.4. Crítica Neo-Retórica²⁴

Este grupo de autores está conformado casi exclusivamente por Camilo Fernández y su ejemplo más difundido es el análisis del poema «madre».

²³ Por esta razón encontramos exagerado enfatizar tanto lo andino en Oquendo; es una referencia nostálgica con tan solo algo más de raigambre en lo vivencial como puede ser su visión de las ciudades de New York o Amberes.

²⁴ Aunque es cierto que existe una Neo retórica, previa a la Retórica General Textual, bajo este acápite agrupo a ambos movimientos utilizando el prefijo en su acepción temporal y no bajo su uso nominativo.

Respecto a sus antecesores retóricos clásicos, Fernández Cozman propone una lectura desde la Retórica General Textual de Albaladejo, Arduini y Bottirolí. Fernández configura una aproximación que no puede calificarse de exclusivamente inmanentista ya que lee la retórica como el escenario en el cual performan el sujeto y su discurso. Así como para el marxismo y la lectura lacaniana la historia es la intersección entre el sujeto y la sociedad²⁵, para Fernández, el campo de las figuras, en su organización, expresa un campo cognitivo, una forma de pensar, una manera de organizar el mundo, un discurso de ida y vuelta entre la construcción del discurso y la instauración del sujeto que lo enuncia.

Por eso, una metonimia, no es un simple recurso de estilo, sino que se asocia con el esqueleto argumentativo de un poema o relato, de manera que ello conduce, inexorablemente, al lugar desde el cual se dice el discurso. (...) El texto literario es un entramado entre el plano de la expresión y el del contenido. Una metáfora, por eso, remite a los temas y visiones que subyacen a un discurso poético o narrativo (Fernández, 2011; p. 12)

Al exponer, en la introducción al análisis del poema «madre», las características de la escritura de Oquendo, Fernández retoma esta idea de la figura retórica portadora de sentido como uno de los elementos centrales de la poética de *5 metros de poemas*.

Pienso que la escritura de Oquendo de Amat se caracteriza por 1) el uso del espacio de la página en blanco, pues en aquella se observa el funcionamiento de un estrecho lazo entre las macro estructuras semánticas y la disposición formal de los versos; 2) un rechazo de la civilización capitalista que degrada a sus criaturas reduciéndolas a

²⁵ Para mayor profundización del tema de la definición y crisis del sujeto en el marxismo y el psicoanálisis remitimos a Jameson [1977] «Porque en el marxismo, así como en el psicoanálisis, hay un problema –incluso una crisis– del sujeto: ...» (p.54 y ss.)

simples fantoches esclavos de ocultos mecanismos, donde aflora el discurso del poder; 3) la fragmentación vanguardista como cuestionamiento de la estética de Rubén Darío y del estatuto positivista en el campo del conocimiento; 4) el empleo de las figuras retóricas no como meros adornos, sino como vehículos portadores de sentido y llenos de ideología; y 5) el acercamiento al mundo de la naturaleza que es contrapuesto al universo tecnológico, donde preponderan los avisos luminosos y la dinámica de la urbe como ente deshumanizante... (Fernández, 2005; p. 81)

Hay coincidencias claras entre todos los autores respecto a la mayoría de estas afirmaciones, sin embargo, la afirmación numerada como 4 es novedosa y abre la puerta a la consideración de otra oposición, de la cual naturaleza y cultura son vehículos o expresiones de los términos nucleares del enfrentamiento expuesto en el poemario, que sería, a nuestro juicio, poeta / modernidad.

En su análisis, Fernández evidencia una metáfora estructurante en términos del poemario y es la que iguala la figura de la mujer recipiente del amor con la naturaleza²⁶, sea esta la madre o la amada. Para el caso del poema que analiza Fernández, es la madre. Pero de mayor importancia para fines de esta tesis es la reflexión que sigue a esta afirmación sobre el empleo de la metáfora porque correlaciona un elemento visual y rítmico con los sentidos que transmite el texto. El largo del verso se justifica por una elección significativa:

Desde el punto de vista de la distribución estrófica, se constata que el uso del verso largo hace que las oraciones se deslicen lentamente, es decir, con mesura y sin ningún tipo de agitación

²⁶ Incluso podría afirmarse que este ser femenino tiene poderes especiales sobre lo natural o, a la manera de una diosa griega o romana, personifica la naturaleza y su presencia basta para dejar sentir su influjo aún en la ciudad y sus componentes.

rítmica. Esto tiene su correlato en la manera parsimoniosa como el nombre de la madre llega al locutor personaje (verso 1). En tal sentido, hay aquí una correlación entre el plano de la expresión y el del contenido: lo que se dice se convierte en materia formal. Ello le da una indudable coherencia al poema. (p. 83)

Añadiríamos que no solamente «lo que se dice se convierte en materia formal», recuperando los postulados de Hjelmslev (1974) sobre semiótica y meta semiótica podemos añadir que lo formal, en la elección retórica, configura una semiótica de por sí en la cual dentro de su catalogación como «plano de la expresión», cabe una sustancia de la expresión y un contenido de la expresión, así, lo dicho y su forma son interrelacionados e interdependientes en la creación del sentido, parafraseando a Fernández, «lo formal se convierte en lo dicho»: la forma significa. Esta afirmación es el pie de entrada para el procedimiento sinestésico aplicado a espacio en blanco y tipografía.

De esencial valor para esta tesis es recuperar el análisis de la poesía intercultural, que Fernández incorpora en sus últimos trabajos. En los casos de autores que presentan en su escritura síntomas de choque cultural, esta categoría resulta útil para comprender las manifestaciones textuales del componente ideológico. Desde esta perspectiva es que incorporamos nuestra propuesta de centrar la atención sobre elementos propios del campo de la metáfora como la metagoge y la sinestesia, fundamento del poema intercultural de Oquendo de Amat.

1.4.1. Descripción de dos tropos: metagoge y sinestesia en 5 metros de poemas

La Retórica es una de las ciencias más antiguas empleadas como herramienta para el análisis de textos. La versión de esta empleada por Stefano Arduini es un híbrido particularmente feliz entre la retórica clásica y los estudios culturales que se constituye en un puente de doble vía entre texto y sociedad, historia personal e historia social.

El discurso puede ser transferido al lenguaje. La relación que conecta lenguaje y realidad es una relación entre elementos de un sistema que no puede separar el objeto del mensaje respecto del sujeto hablante y del medio en el que habla. Todos estos elementos están en una relación de interdependencia, se construyen recíprocamente. Esta perspectiva despeja los equívocos que objetivismo y subjetivismo han contribuido a crear en las ciencias del discurso, equívocos determinados por una concepción de la realidad separada del lenguaje. (Arduini 2000; p. 43)

Un ejemplo claro de esta conjunción es el concepto de campo retórico. Así como para Bourdieu existe un campo literario o un campo cultural, Arduini construye la categoría de campo retórico desde el encuentro de lo presente y la tradición y su actualización como antecedente y/o como creación.²⁷ En palabras de Arduini:

El Campo Retórico es algo más de lo que hemos definido como hecho retórico en la medida en que incluye los hechos retóricos actualizados y actualizables; en otras palabras, es la vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas

²⁷ Existe una notable similitud entre lo que Arduini define como campo retórico y lo que Even-Zohar, desde la Teoría de los polisistemas, denomina «repertorio»; las definiciones son casi intercambiables mientras que Even-Zohar reserva el término «campo» para darle el mismo sentido que emplea Bourdieu.

por el individuo, por la sociedad y por las culturas. Es el depósito de las funciones y de los medios comunicativos formales de una cultura y, en cuanto tal, es el substrato necesario de toda comunicación. (2000; p. 47)

El texto nace entonces en un campo retórico que es una construcción diacrónica y sincrónica a la vez; constituye una especie de repertorio y a la vez la suma de las potenciales realizaciones de los hechos retóricos; bajo esta perspectiva es justo afirmar que la lectura que propone Arduini conecta al texto con el contexto a través de la historia del campo retórico. De esta manera realidad y lenguaje, sociedad y texto encuentran una expresión unificadora en el texto literario. La metáfora, para citar un caso, no solo es un resultado de las potencialidades del campo retórico entendido como repertorio, a su vez, la metáfora construye un mundo, una visión posible del mundo ya que porta en sí los referentes sincrónicos y diacrónicos del autor en una realización puntual; el texto literario.

Para fines de esta tesis, asumimos estas afirmaciones de la Nueva Retórica General Textual, según las cuales el uso de las figuras es significativo y no solamente ornamental. A este respecto queremos revisar dos tropos centrales en la obra de Oquendo de Amat; la metagoge y la sinestesia. Antes es necesario establecer una diferencia sutil pero significativa respecto a dos términos que pueden, y suelen, confundirse: Metagoge y prosopopeya. Acerca de la primera de ellas, vemos que en la entrada correspondiente a «metagoge», el diccionario RAE consigna:

metagoge.

(Del gr. μεταγωγή, traslación).

1. f. Ret. Tropo, especie de metáfora, que consiste en aplicar voces significativas de cualidades o propiedades de seres vivos a cosas inanimadas; p. ej., reírse el campo.

Mientras que en la que corresponde a prosopopeya dice:

prosopopeya.

(Del gr. προσωποποιία).

1. f. Ret. Figura que consiste en atribuir a las cosas inanimadas o abstractas, acciones y cualidades propias de seres animados, o a los seres irracionales las del hombre.

2. f. coloq. Afectación de gravedad y pompa. Gasta mucha prosopopeya.

A primera lectura, se entiende por qué estos dos términos podrían llamar a confusión, y dado que para Belli, el primero de ellos es esencial en el poemario de Oquendo se impone un análisis de cerca. Cuando Belli define la imagen esencial de *5 metros de poemas*, nos dice:

Pero el tipo de imagen dominante en la figuración oquendiana, es sin duda la metagoge, tropo por el cual se trasladan las propiedades del ser humano a las cosas inanimadas (1980, p. 77)

La metagoge es un tropo esencial para *5 metros de poemas*; es el recurso en base al cual se construye lo que autores anteriores han denominado la «amabilización» de la ciudad. Un tropo sustituye una expresión por otra cuyo sentido es figurado. El término proviene del griego τρόπος, (dirección)²⁸. El tropo es el cambio de dirección de una expresión que se desvía de su contenido original para adoptar otro contenido, mientras que las figuras (como

²⁸ Mortara Garavelli, Bice, *Manual de retórica*, Cátedra, Madrid, 1991

la prosopopeya, que es una figura de ficción), son formas no convencionales de utilizar las palabras, manteniendo sus acepciones habituales (a diferencia de lo que ocurre en los tropos)²⁹. Sin embargo, Belli colabora o participa de la confusión general al atribuir a la metagoge la transformación que opera la prosopopeya, es decir no diferenciando animación de humanización. Así, la diferencia central, a nuestro entender, radica en el ámbito de atribución de semas hacia lo inanimado; en la metagoge se opera una animación de lo inanimado, en la prosopopeya una humanización.³⁰ Por lo tanto, Belli acierta en lo general, es la metagoge y no la prosopopeya, el tropo central en *5 metros de poemas*, aunque no se excluye el empleo de prosopopeyas.

Estos dos recursos estilísticos no son excluyentes en el poemario de Oquendo de Amat; en él se encuentra ejemplos de sinestesias clásicas, tal como la empleaban los simbolistas franceses, quienes se contaban entre sus lecturas confirmadas. Sin embargo, a diferencia de la metagoge, que es empleada en su forma original en *5 metros de poemas*, la sinestesia constituye en Oquendo de Amat un elemento diferenciador, que lo emparenta no solamente con poetas como Mallarmé, sino también, nuevamente, con los simbolistas franceses, obsesos cultores de la música en el poema en sus variantes de sonoridad del lenguaje y ritmo del poema. La sinestesia, en Oquendo de Amat, escapa al uso convencional y se constituye más que en una

²⁹ Azaustre Galiana, Antonio y Juan Casas Rigall, *Introducción al análisis retórico: tropos, figuras y sintaxis del estilo*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1994

³⁰ Al hacer la consulta online a la RAE, la respuesta que se obtuvo provino desde el significado, es decir desde el diccionario y no desde la retórica. A continuación la citamos: “En relación con su consulta, le remitimos la siguiente información: El DRAE las presenta como voces equivalentes en su acepción fundamental: metagoge. (Del gr. μεταγωγή metagōgḗ 'traslación'). f. Ret. prosopopeya (ll atribución de cualidades propias de seres animados). En el viento gemía hay metagoge. Reciba un cordial saludo. Departamento de «Español al día». Real Academia Española”.

figura definida como variación especial de la metáfora, en un procedimiento, que atraviesa y define el texto en su singularidad de libro objeto y lo emparenta con la posterior poesía de los concretistas brasileños, en cuanto atañe a lo literario, y a pintores neoplasticistas, como Mondrian.

En nuestra propuesta, el procedimiento sinestésico en *5 metros de poemas* nace desde la *intellectio* del texto, forma su naturaleza. La *intellectio* es preliminar, para autores como Sulpicio y Agustín, a la *inventio* y a la *dispositio* (Arduini, 2000; p. 60), con esto queremos decir que la concepción del texto de Oquendo responde a un efecto sinestésico general de la obra que nace desde su concepción (fruto directo de la *intellectio*) como libro objeto y en su concepción del espacio de realización del poema tal como lo vieron Apollinaire y Mallarmé. Es en la *intellectio*, sinestésica por esencia, de *5 metros de poemas* que se cumple el postulado de Arduini según el cual

«parece, pues, que la *intellectio* tenga que ver con las que son las relaciones entre mundo, cultura y lenguaje en cuanto a proporcionar los presupuestos al texto retórico, establece también las coordenadas en el interior de las cuales el mundo puede ser transferido al texto mismo» (2000; p. 61)

En otras palabras, la imagen del mundo, construida por el poeta bajo el procedimiento sinestésico, es transferida al texto por esta elección retórica, tanto como una a una lo harán las figuras y tropos empleados en *5 metros de poemas* en cada uno de los textos que lo componen, esto porque para Arduini «las figuras son los medios con los que ordenamos el mundo y lo podemos relatar, con los que nosotros mismos nos construimos y relatamos» (p. 145)

Para aclarar estas propuestas se hace necesario un paso a través de la definición de la sinestesia y las relaciones entre pintura y poesía, en un primer momento, para luego vincular pintura neoplasticista y música. Estas asociaciones corresponden a lo que una lectura lacaniana denominaría el «síntoma recurrente» en la poesía de Oquendo y, como tal, portador del sentido y origen de su trauma esencial que estaría vinculado al auge de la modernidad. Esto es, leer el uso de la retórica y su mecánica de repetición compulsiva como síntoma textual y extra textual. Para leer a Oquendo en su dimensión de poeta de su tiempo, es necesaria una breve parada en la estación culturalista y en sus antecedentes retóricos, para profundizar en los mecanismos de anclaje de sus poemas en la historia no solamente de la periferia peruana, sino en la de su propia y muy humana vivencia periférica.

CAPITULO 2.

La sinestesia

La sinestesia es una figura retórica importante en la estética vanguardista, revalorada desde el periodo simbolista. Este movimiento es uno de los que mayor valor le dio a la citada figura como mecanismo para graficar la alteración de la conciencia por estimulación múltiple y simultánea de dos o más sentidos. Para el caso de *5 metros de poemas*, creemos que la sinestesia se convierte en algo más que la figura que nombra y constituye un procedimiento central a la creación del poemario, vinculado a su *intellectio*. No es solamente un procedimiento textual iterativo; constituye la esencia de la *inventio* y *dispositio* del poemario y explica la interrelación entre la serie histórica, la historia personal del autor y el poemario como producto histórico que irrumpe en el campo literario bajo una presentación tan diferenciada de la producción de sus contemporáneos que constituye un acontecimiento en la literatura peruana.

Para acercarnos con exactitud a la definición de este procedimiento se hace necesario, como primer paso, indagar sobre esta figura desde una perspectiva histórico-retórica para luego desarrollar el concepto del procedimiento sinestésico.

2.1 Sinestesia y procedimiento sinestésico

La palabra sinestesia, proviene del griego συν-, 'junto', y αἴσθησις, 'sensación'. La definición de sinestesia que se encuentra en el Diccionario de la Real Academia Española presenta tres interpretaciones del término:

1. f. Biol. Sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte de él.
2. f. Psicol. Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente.
3. f. Ret. Tropo que consiste en unir dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales. Soledad sonora. Verde chillón. (RAE 2009-1025)

Estas tres definiciones están relacionadas con: 1. Un fenómeno físico, 2. Un efecto en la psique sin resultado físico y 3. Una herramienta retórica.

El origen del efecto sinestésico puede hallarse entonces en: una determinada configuración somática o un estado físico, una alteración psíquica (inducida o no; se reportan alucinaciones sinestésicas con el uso de LSD y Mezcalina, por ejemplo) y por una *techné* específica del proceso de generación de discursos o textos, independientemente de su naturaleza. Estos tres significados corresponde a: 1. Una condición, 2. Un efecto y 3. Una causa. La materia del siguiente texto es la sinestesia como tropo retórico, es decir como *techné* específica y causa del efecto sinestésico. Es importante diferenciarla de cinestesia o kinestesia, términos referidos a una rama del conocimiento que estudia el movimiento humano. Algunas sinestesias textuales forman parte del lugar común de la lengua, otras suponen un empleo especial y específico del lenguaje que definimos como literario o poético.

El campo de la sinestesia como procedimiento formal, retórico, encuentra sus primeras fuentes en la retórica horaciana y en el equívoco generado a partir de la famosa definición *ut pictura poesis*³¹, extraída de la Epístola a los pisones³². Esta frase dio pie a una larga tradición de cultivo de la *contaminatio*, mecanismo retórico que consiste en combinar recursos o referencias entre artes diferentes o mezclar, en general, entidades diferentes para lograr una sola imagen o concepto. Asimismo, autores como Lessing³³ han polemizado contra la tradición sinestésica o la búsqueda de puntos de contacto entre las artes, sosteniendo la especificidad de las mismas como rasgo esencial constitutivo; explicable posición partiendo del error común de pensar como equivalentes a la écfrasis³⁴ y la sinestesia. Según Antonio Monegal, «Vivimos cada vez más en un entorno cultural que contradice a Lessing» (Monegal, 2000; p. 10)

Sin embargo no yerra Lessing al desacreditar la traducción de la referencia horaciana, ya que leída en contexto se aclara su cercanía a la noción de écfrasis antes que a la de sinestesia:

³¹ «La poesía es como la pintura». Traducción de Alfonso Cuatrecasas (Horacio , 1986)

³² Esta epístola de Horacio es también conocida como *Arte Poética*. Cuatrecasas menciona que según Porfirión, el destinatario de esta carta es Lucio Calpurnio Pisón, Cónsul el año 15 a. C. y a sus hijos, Lucio Pisón y Calpurnio Pisón, de ahí la denominación *Epístola a los Pisones*.

³³ En su célebre texto *Laoconte*, Lessing sostiene un punto de vista contrario a la *contaminatio* distinguiendo entre artes espaciales y artes temporales y sosteniendo que a diferente objeto y diferente capacidad de cada arte corresponde una concepción diferente de la mimesis. El Humanismo renacentista pasa de la invitación a cada arte de imitar la realidad a otra más ambiciosa, invitarlos a que se imiten entre sí.

³⁴ En griego antiguo, ἐκφρασις;: explicar hasta el final. El procedimiento de la écfrasis se ubica en el cuadro taxonómico de las relaciones entre pintura y poesía propuesto por Kibédi entre las figuras Secundarias o Sucesivas, dentro de la sub clasificación de las Relaciones a Nivel de Objeto. Existe dos variantes, imagen antes que texto o texto antes que imagen, aunque se entiende mayormente como la representación verbal de una representación visual antes que lo contrario. Un ejemplo de écfrasis muy evidente es la ilustración de obras literarias, como es el caso de las ilustraciones del Quijote por Gustavo Doré. Para mayor información sobre la noción moderna de écfrasis, que incluye ambas posibilidades, revisar W.J.T. Mitchell: "Ekphrasis and the Other" from *Picture theory*, The University of Chicago Press, 1994.

La poesía es como la pintura. Habrá la que te atraerá más si estás muy cerca, y la que lo hará si estás más lejos. Esta requiere de ser contemplada en la penumbra. Aquella, que no teme la aguda sutileza del crítico, a plena luz. Esta gusta una sola vez. Aquella, repetida diez veces, seguirá gustando. (Horacio, 1986, p 346)³⁵

La similitud que establece Horacio no se refiere a los procedimientos formales sino a la apreciación o juicio del efecto general. Este es uno de los niveles posible de relación entre las artes. Al referirse a este tema, Monegal señala que

Esta reflexión sigue, en líneas generales, tres vectores básicos de interrelación; de la naturaleza al arte, de un arte a otro, de una teoría artística a otra. En primer lugar, se compara el sistema de representación de cada arte con los otros, para observar las afinidades y diferencias en la relación entre el arte y su objeto. En segundo lugar, se analiza la posibilidad de realizar transferencias, intercambios y colaboraciones entre las artes, a nivel no solo de temas sino también de estructuras y recursos. Y, en tercer lugar, se adaptan modelos teóricos y métodos críticos desarrollados para el conocimiento de un arte al estudio de otro distinto. (2000; p. 10).

Los estudios sobre sinestesia en textos literarios, han enfocado su atención en esta figura retórica bajo su variante más conocida y estudiada, construida por contigüidad de dos términos que refieren a sensaciones de diversa fuente de percepción o campo sensorial. Bajo esta forma, la figura retórica produce una proximidad semántica que encuentra su punto de contacto por el lado del significado. Entendida la sinestesia de esta forma, nos encontramos con los ejemplos clásicos como es el de la frase «suave silbido» que combina el sentido del tacto (suavidad) con el de la audición (silbido) Sin

³⁵ La traducción es directa del latín, por Alfonso Cuatrecasas

embargo, la realización textual de dos retóricas en un solo texto ha sido menos estudiada. Claramente estamos ante un problema de perspectiva; los estudios tradicionales de la sinestesia se han basado en la recepción del texto, mientras se ha atendido en menor medida a la producción del efecto sinestésico. Además, esta perspectiva supone entender la génesis del tropo a nivel del significado, priorizando la generación del sentido en el texto. Esta propuesta pretende indagar el procedimiento sinestésico al nivel del cruce de retóricas, de estructuras y recursos provenientes de artes que afectan distintos sentidos y producen una explosión de sentido que cursa paralela y subyacente a la que se genera a nivel del significado, expandiendo el análisis hasta el nivel del significante entendido como texto-objeto, incluso como signo a la manera de la notación musical.

Por lo tanto, nuestra definición de sinestesia amplía la comúnmente aceptada y que recoge la Academia quien restringe la definición al campo de imágenes o sensaciones, incluyendo recursos.

Los problemas que se plantean al generar el análisis de la sinestesia no solamente como una construcción de sentido, sino además como cruce de estructuras y recursos, afectan de manera central a nuestro concepto de retórica y los orígenes mismos del ejercicio sígnico, simbolizador. A medida que el proyecto de la posmodernidad ha venido ganando la disputa a la modernidad disolviendo los límites entre culturas, discursos y, en general, prácticas humanas, se ha ampliado la condición de porosidad de los textos, campos semióticos, semiósferas, etc., afectando nuestra concepción de arte, no solamente a nivel de lectura, también en el de la producción. La predominancia de lo visual sobre lo textual es el gran signo de nuestros

tiempos, la misma que ha permitido que se desarrollen ejemplos más evidentes de sinestesia a partir de los happenings, instalaciones y performances, todas estas manifestaciones propias de la modernidad y sus vanguardias, «eclosionadas» (García Canclini, 1990) desde el núcleo de re-visión de nuestro concepto de arte. El texto escrito vive también su propia forma de sinestesia estructural en algunas de las vanguardias modernas. La naturaleza analógica de la frase Horaciana ha sido sobrepasada en casos puntuales. En efecto, existe una vertiente más rica según varios autores, entre ellos Henri Markiewicz quien al clasificar las posibilidades de sinestesia añade una segunda, la del texto literario como objeto visual en

...obras cuya determinada forma gráfica es el elemento integral de su contenido semántico y de su efecto estético, por ejemplo, la poesía caligráfica china, Tirada de dados jamás abolirá el azar de Mallarmé o las colecciones de poesía editadas por Stefan Georgeg. (2000; p. 77)

Asimismo señala que la poesía concreta es el fenómeno que aplica de manera más literal el principio *ut pictura poiesis* señalando además que «La clasificación en un sistema de esta poesía es una tarea bastante difícil pero posible». (p. 78) ³⁶

En la historia de las relaciones entre pintura y poesía, lo que con mayor frecuencia se presenta como la forma tradicional de *ut pictura poiesis*, es, curiosamente la figura de écfrasis, la que ha sido definida por los defensores de

³⁶Opuestos, ya que uno (Apollinaire) se aproxima más al modelo moderno de la poesía concreta de generar imágenes armadas con palabras mientras que Mallarmé, aunque presta a los concretistas el concepto de espacio del poema como una indeterminación que se construye en el proceso de escritura, es más abstracto que concreto. Para Mallarmé, el valor del texto se encuentra en el juego de balances y contrapesos entre sus componentes versificados y no tanto en su capacidad de formar figuras.

la primacía de la imagen como una forma parasitaria. Hubo que esperar muchos años para encontrar un movimiento poético que concretara esta unión de artes y precisamente se denominó Concretismo o poesía concreta. La producción de los llamados poetas del concretismo o de la Poesía Concreta son ejemplo de morfemas, palabras o relaciones de palabras...«cuya apariencia (a menudo destructiva de la ordenación lineal del texto) evidencian una relación de acuerdo u oposición mimética o metafórica con su significado; en otros casos, la sola configuración sugiere relaciones de significado entre los elementos que la componen» (Markiewicz, 2000; p. 78). Bajo esta definición, existe un procedimiento sinestésico, diferente a la yuxtaposición simple de términos que aluden a referentes propios de dos órganos sensoriales distintos. El poema depende de su distribución en la hoja, de su forma para intensificar o representar un sentido. Los poetas concretos de los años 50 reconocen como antecedentes a dos autores que marcan dos aproximaciones muy opuestas en cuanto al procedimiento sinestésico, Mallarmé y Apollinaire.³⁷ El primero, con *Un coup de dés...*, emplea la distribución del texto como un método para generar ritmos y pesos específicos de lectura en el poema. El segundo, construye imágenes o contornos de formas con las líneas del verso. En la literatura peruana, J.E. Eielson es el cultor más representativo de la poesía concreta, algunas veces con textos de baja complejidad pero de alta sensibilidad como *poesía en forma de pájaro* y otras en producciones

³⁷Véase el manifiesto de la poesía concreta. «Plan piloto para la poesía concreta» redactado por Augusto de Campos, Decio Pignatari y Haroldo de Campos (1961) en el cual se cita una genealogía de autores precursores de la poesía concreta y se enlista entre los precursores de música concreta a Stockhausen y Pierre Boulez y entre los plásticos a Piet Mondrian y su serie “Boogie Woogie”. Según consta al pie del manifiesto el texto fue elaborado entre los años 1953 a 1958. En el post scriptum se cita a Maiacóski: “Sin forma revolucionaria no hay arte revolucionario”.

sinestésicas de alta complejidad y de lectura en contexto como *Papel*, que trasciende lo textual.³⁸

El estudio de la sinestesia es una asignatura pendiente en la retórica moderna, como tantas otras. Recientemente Kibédi (2000)³⁹ ha construido una taxonomía de la relaciones entre palabra e imagen que se reproduce a continuación:

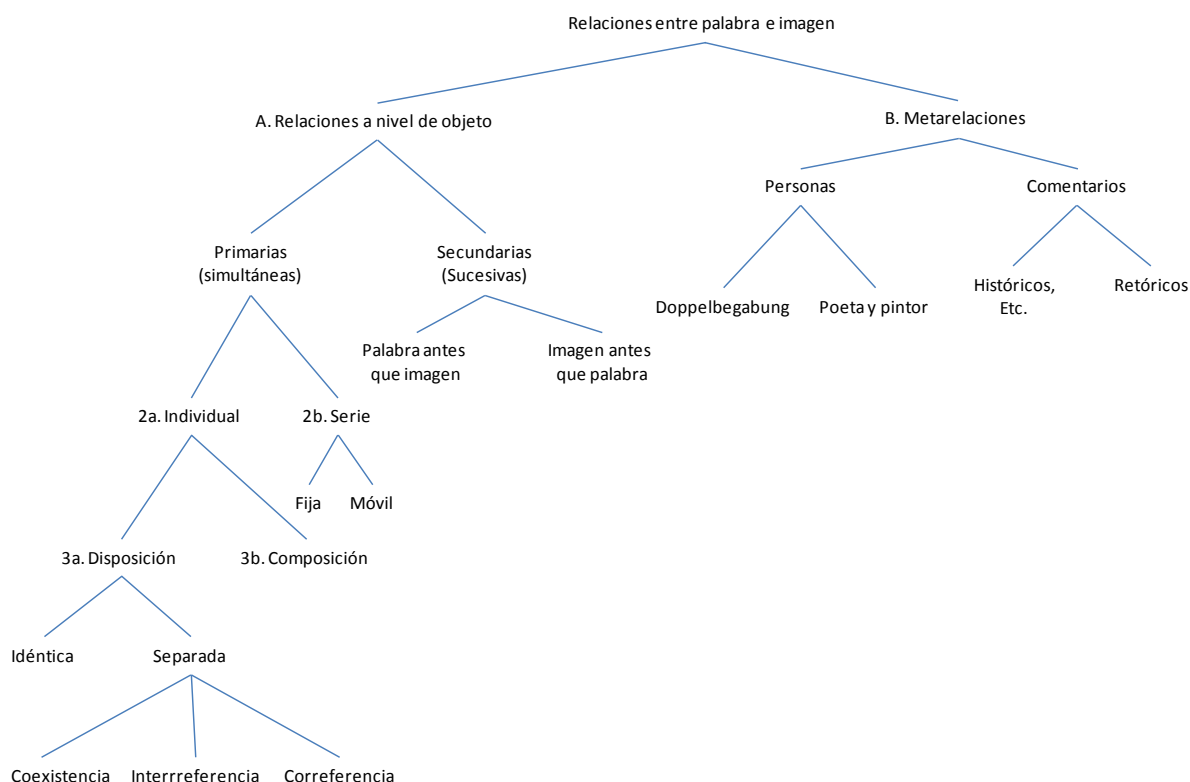


Figura 1. Taxonomía de las relaciones entre palabra e imagen

³⁸ Respecto a este polémico texto de Eielson remito a la amplia discusión entre Martos, Sobrevilla y Sologuren comentada en *Las huellas del aura. La poética de J.E. Eielson*. (Fernández 1996, pp. 29 y ss.). A juicio nuestro, desestimar una obra como *Papel* solo se explica por un profundo desconocimiento de las posibilidades de la plástica de vanguardia. Algo similar sucedió en su momento con la obra de Warhol o la de Basquiat.

³⁹ Aunque valioso, el aporte de Kibédi adolece de las limitaciones propias de ser un primer aporte realizado “de manera inductiva y muy provisional”. Sin embargo su taxonomía es la primera respuesta a un acertijo bicéfalo: ¿cómo estudiar las relaciones entre literatura y pintura? Ya que supone una respuesta metodológica y otra taxonómica. Lo más importante en los preliminares a la presentación de su taxonomía es su afirmación de que en tiempos modernos lo que estamos comparando y analizando no son “palabra oída e imagen vista” sino dos fenómenos visuales y que “la ilusión de la diferencia sensorial es meramente convencional, causada por el hecho de que leemos las palabras, en especial en la tradición europea, en una tipografía que llama muy poco la atención. Es como ver una pared blanca o gris y no darse cuenta de que incluso esa pared tan poco interesante tiene un color” (Kibédi 1989)

En el diagrama propuesto se puede discernir que el origen de la taxonomía está basado tanto en la recepción como en la producción y llega a incluir prácticas como la caligrafía y el caligrama sin embargo, ¿dónde queda en este esquema el caso de los textos «concretos»? ¿Los juegos espaciales de Oquendo de Amat? ¿Los experimentos con el sentido de lectura y el peso de las palabras en la hoja en blanco de Mallarmé? La ruta que lleva de Relaciones a nivel de objeto – Primarias – Individuales – De disposición – Idéntica, queda trunca a este nivel mientras que se desarrollan las de Coexistencia, Interreferencia y Correferencia para las relaciones de disposición separada. Existe un evidente vacío en la tarea de estudiar imagen y palabra como una realización textual, no meramente como simultaneidades.

En relación a la sinestesia sonido – texto, a pesar de existir una mayor tradición de interrelación entre música y poesía, más allá de definir la onomatopeya o repetir los conceptos de ritmo, rima, y metro, no hay un esfuerzo en los últimos 100 años por afrontar la generación de un análisis musical de los textos a partir de intensidades y tempo⁴⁰, por hablar de solo dos posibilidades que han sido generadas por el advenimiento de la lectura silenciosa, que ha liberado al texto de su ejecución pública y le ha hecho enfrentar la psique y el gusto modernos con variaciones de lectura impensables antes de las vanguardias de inicios del siglo XX.⁴¹

Para un grupo de retóricos modernos, se ha hecho visible una evolución en la figura de la sinestesia, más visible desde el simbolismo francés. La

⁴⁰ Es curioso notar que la sensibilidad juvenil ha sido más adelantada siempre que la de los mayores; cuando un joven recibe un mensaje de texto escrito en mayúsculas su respuesta más probable a vuelta de texto va a ser « ¿por qué me gritas?»

⁴¹ Al respecto es importante rescatar la categoría de Palabra Muda empleada por Jacques Rancière para referirse al texto que se privilegia a sí mismo contra la intención comunicativa, equivalente a la narratividad como meta de la novelística posmoderna, para citar el ejemplo.

sinestesia clásica, mantiene visible el lazo que ata a los dos significantes; a partir de los simbolistas esto cambia cualitativamente. Siguiendo los postulados de la Retórica General Textual, podemos afirmar que la sinestesia es un caso particular de la metáfora. Stefano Arduini cita como referencias el texto de Rosiello sobre la sinestesia en la poesía de Montale y el de Weinrich sobre la metáfora para enfrentar el famoso poema de Rimbaud «Las vocales» en el cual se advierte una secuencia de sinestesias como mecanismo de metaforización. Sobre esta misma línea, inserta el comentario de Baudelaire sobre las sinestesias.

Este texto de Rimbaud desarrolla las ideas que ya Baudelaire había expresado en *Correspondances* donde la sinestesia y la analogía son consideradas como instrumento esencial de la expresividad poética (Arduini, 2000; p. 108)

Para el mismo autor, el uso particular de la sinestesia en ambos poetas, Rimbaud y Baudelaire, viola la concepción aristotélica y, «en cierta medida, toda la tradición que, desde Richards a Jakobson hace referencia a ella, de la metáfora como una sustitución realizable» (ibíd.). La base para tal afirmación radica en que el elemento común que permitiría la sustitución entre ambos términos de la metáfora sinestésica o sinestesia está elidido o es imposible de establecerse⁴². Como ejemplo, toma dos casos de la poesía italiana D'annunzio y Pascoli. Citemos al último: *Dai callici aperti si esala / l'odore di fragole rosse*⁴³

⁴²Nos hallamos ante una clara paradoja lacaniana según la cual la significación se encuentra en el significante oculto. La reiteración de ciertas sinestesias particulares podría entenderse analógicamente como un «síntoma» en sentido lacaniano. La ausencia del significante que actualiza una conducta o «síntoma» es la condición del Fantasma según los posteriores desarrollos de J. A. Miller.

⁴³ Del cáliz abierto emana / un olor a fresas rojas. Traducción del autor. Versos citados por Arduini.

en el cual «el olor que proviene de la corola del jazmín es asociado al de las fresas no por una semejanza del perfume sino porque la intensidad del color rojo sugiere la intensidad del perfume» (ibíd.) la pregunta que plantea Arduini es ¿sobre qué base o semejanza referencial se asocian el color de la fresa y la corola del jazmín al aroma?

Iuri Lottman trata el tema de las sinestesias asociando el metaforismo del barroco a la formación de un tipo especial de conciencia que permite descubrir

...un característico acercamiento de esferas mutuamente intraducibles de signos verbales e icónicos, discretos y no discretos. Así, Lope de Vega llama a «Marino gran pintor de los oídos», y (a) Rubens, «gran poeta de los ojos». Y Tesauro llama a la arquitectura «metáfora de piedra» (1996; p. 128)

Esta visión llega hasta nuestra época a través de las vanguardias ya que en las bases de su poética se encuentra el principio de la yuxtaposición. (Lottman, 1996) ya sea bajo la forma de metáfora (que incluye a la sinestesia) o de metonimia.

La recodificación recíproca de estos segmentos forma un lenguaje de lecturas plurales, lo cual revela inesperadas reservas de sentidos [...] es un mecanismo de construcción de cierto contenido no construible dentro de los límites de un solo lenguaje. (Lottman, 1996; p. 129).

A la vista de los antecedentes citados, podemos decir que la sinestesia es una metáfora con tercero elidido o reemplazado por un mecanismo de asociación que transfiere esta carga de la referencialidad de las propiedades físicas a las sensoriales. Esta transferencia puede establecerse semántica o

estructuralmente, tal es el caso de la poesía concreta, incluyendo sus ancestros reconocidos; demostrar el empleo consciente de este mecanismo en *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat para graficar la transculturación es uno de los objetivos principales de esta tesis.

2.2. Antecedentes de sinestesia en la poesía occidental

Los caligramas han sido reconocidos como las primeras apariciones con intención sinestésica en la poesía occidental. Como veremos, la sinestesia corresponde al campo de la metáfora, por ello, actualmente, esta visión de los caligramas como ejemplos de sinestesia no es reconocida como correcta ya que el caligrama representa, no reemplaza. El caligrama fue durante mucho tiempo la única forma poética reconocida como sinestésica y verdaderamente aquella que con mayor justicia se acerca a la interpretación errónea *de ut pictura poiesis* que predominó hasta el advenimiento de la poesía moderna. Tendríamos que esperar hasta la llegada del genial Mallarmé para trascender la apreciación gráfica del poema y pasar de lo figurativo a lo conceptual.

2.2.1. El caligrama

En el caligrama las palabras construyen el objeto aludido. Es un tipo de texto en el cual el componente gráfico colabora a la construcción del sentido del poema, incluso guiando la lectura desde el título mismo, que muchas veces coincide con el objeto representado. Los primeros caligramas conocidos se deben a poetas griegos (Ver figura 2) del periodo helenístico (siglo IV- año 30

a.C.). El origen del caligrama es religioso; procede de ofrendas y exvotos sobre los que se inscribían el nombre del donante y el motivo de la donación en líneas, o versos, que reproducían la forma del objeto ofrecido. Los caligramas a la manera helénica fueron continuados por los romanos que los llamaron *technopaegnia* o *carmina figurata* debido a la intervención de factores visuales. Durante la Edad Media se continuó produciendo caligramas, aunque es apropiado señalar que no se trata, en su mayoría, de caligramas «puros», porque se empleaba elementos pictóricos para completar las figuras, inclusive puede encontrarse caligramas en prosa.

Durante el siglo XVI, el Humanismo trató de imitar los caligramas clásicos, lo que revitalizó el género. El ejemplo más citado de esta época es el de Julio César Scaligero (1484-1558), quien, al igual que Simias de Rodas, publicó un texto en forma de huevo de ruiseñor y otro en forma de huevo de cisne. François Rabelais (1494?-1553) se cuenta también entre los autores que cultivaron este género, aunque no directamente. En 1572 aparece un curioso libro que recoge numerosos caligramas compuestos por sus alumnos: una flauta latina, un laberinto, un rombo, unas alas griegas, entre otros.

Del periodo barroco, se ha recopilado ejemplos de los Países Bajos, pero no se conserva ejemplos de caligramas en español. Es probable que existieran, pero debieron ser casos aislados. En España, el humanismo renacentista de los Siglos de Oro no produjo caligramas.

En Alemania, los caligramas mantuvieron su importancia. Se trata, mayormente de poemas en forma de copa y corazón. Los más famosos fueron los de la «Escuela de Nürnberg», cuyos autores fueron guiados por el deseo

de seguir hasta el extremo el equívoco ya definido en el capítulo previo del principio horaciano *ut pictura poesis* (como la pintura así es la poesía). También se conserva ejemplos de caligramas en Italia, Francia e Inglaterra.

Durante el siglo XVIII, en Alemania se continuó cultivando el caligrama, incluso en la poesía popular. Se conoce caligramas anónimos escritos para celebrar acontecimientos cotidianos, como era común en Roma o Grecia, mientras que en Francia fueron más comunes los caligramas aplicados a la sátira política.

El caligrama, ha sido desarrollado por distintos autores a través del mundo. Esto hace que la variedad de idiomas en los cuales han sido escritos también aporte a su gráfica, ya que, por ejemplo, un caligrama árabe genera un efecto visual diferente, respecto a nuestra experiencia occidental por sus grafías curvilíneas. Los propios caligramas alemanes, por ejemplo, pueden ejercer un efecto visual peculiar a los ojos de un hispanohablante, a pesar de que se está empleando nuestro abecedario occidental; al no saber qué significa el texto escrito el lector puede centrar su atención con mayor intensidad en la forma que sobre el contenido. Esta es la misma reacción que puede darse, por ejemplo, ante el poema-huevo de Simias, compuesto para representar este objeto. Es el primer caligrama del cual se tiene conocimiento. El verso 2 estaba en el extremo opuesto del verso 1 y escrito al revés, por ello su lectura debía hacerse girando la hoja

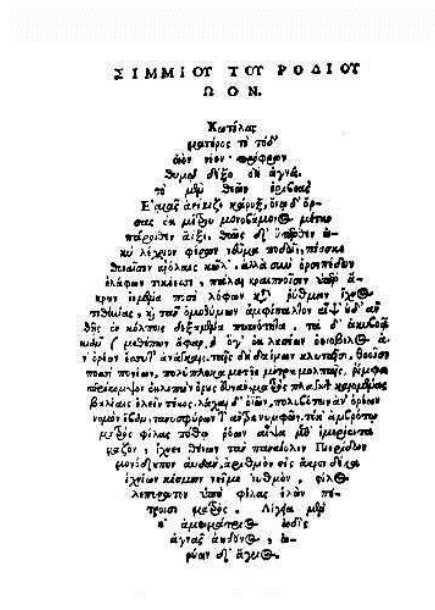


Figura 2. Primer caligrama conocido: El huevo, de Simias de Rodas

2.2.2. Modos y formas de lectura del caligrama

Si bien la imagen, la figura que compone el caligrama, es su parte más atractiva y llamativa, debe quedar claro que aquello que compone su forma es un texto, cuyo recorrido de lectura construye la imagen propuesta por el autor. Entre los caligramas de Simias de Rodas, que conservan el estilo de lectura original y mantienen su relación con la forma del poema, y los caligramas del siglo XX regidos por la libre composición y el aprovechamiento de posteriores aportes, hay un largo continuo que ha sido explotado con mayor o menor creatividad en el transcurso del tiempo.

Se distingue 3 tipos de lectura de caligramas y, en términos generales, podemos afirmar que a través de los siglos las formas de leer el caligrama no variaron considerablemente. El criterio de clasificación de los tipos de lectura está vinculado al recorrido que realiza la vista para seguir la ruta del poema

reconstruyendo el orden que pretendió darle el poeta. En algunos casos esta ruta sigue una lógica independiente del diseño y en otras sigue el contorno de la figura que aparece sobre la página. Podemos describir dos tipos básicos de lectura y un caso especial. Estas son:

1. Lectura en espiral y lectura aleatoria entre versos pares e impares o «Primer verso con último». El ejemplo más claro es el de los poemas de Simias de Rodas; por su estructura concéntrica, el lector alterna la lectura de un extremo con otro del texto hasta acercarse al centro de la imagen.

La lectura en espiral puede hacerse de adentro hacia afuera o en la orientación opuesta, de afuera hacia dentro, dependiendo de la redacción del poema.

Finalmente tenemos la lectura aleatoria que crea una ruta de lectura «de los extremos hacia el centro» como el caso citado del poema de Simias de Rodas.

2. Lectura correlativa: de arriba hacia abajo o de abajo hacia arriba. Es la más cercana a la lectura clásica de la poesía. Se lee el primer verso, luego el segundo, el tercero hasta completar el poema. De ellos hay una gran cantidad de ejemplos, como los caligramas de Vicente Huidobro, algunos de los cuales se aprecian en las figuras 3 y 4.

Thesa
 La bella
 Gentil princesa
 Es una blanca estrella
 Es una estrella japonesa.
 Thesa es la más divina flor de Kioto
 Y cuando pasa triunfante en su palanquín
 Parece un tierno lirio, parece un pálido loto
 Arrancado una tarde de estío del imperial jardín.
 Todos la adoran como a una diosa, todos hasta el Mikado
 Pero ella cruza por entre todos indiferente
 De nadie se sabe que haya su amor logrado
 Y siempre está risueña, está sonriente.
 Es una Ofelia japonesa
 Que a las flores amante
 Loca y traviesa
 Triunfante
 Besa.

Figura 3: Triángulo armónico. Vicente Huidobro

Ave
 canta
 suave
 que tu canto encanta
 sobre el campo inerte
 y oyes
 desde la cruz santa
 el triunfo del sol canta
 y bajo el palio azul del cielo
 deshoja tus cantares sobre el suelo,
 Une tus notas a las de la campana
 Que ya se despereza ebria de mañana
 Evangelizando la gran quietud aldeana.
 Es un amanecer en que una bondad brilla
 La capilla está ante la paz de la montaña
 Como una limosnara está ante una capilla.
 Se esparce en el paisaje el aire de una extraña
 Santidad, algo bíblico, algo de piel de oveja
 Algo como un rocío lleno de bendiciones
 Cual si el campo rezara una idílica queja
 Llena de sus caricias y de sus emociones.
 La capilla es como una viejita acurrucada
 Y al pie de la montaña parece un cuento de hada.
 Junto a ella como una bandada de mendigos
 Se agrupan y se acercan unos cuantos castaños
 Que se asoman curiosos por todos los postigos
 Con la malevolencia de los viejos hurtaños.
 Y en el cuadro lleno de ambiente y de frescura
 En el paisaje alegre con castidad de lino
 Pinta un brochazo negro la sotana del cura.
 Cuando ya la tarde alarga su sombra sobre el camino
 Parece que se metiera al fondo de la capilla
 Y la luz de la gran lámpara con su brillo mortecino
 Pinta en la muralla blanca, como una raya amarilla.
 Las tablas viejas roncán, crujen, cuando entra el viento oliendo a rosas
 Rezonan triste en un murmullo el eco santo del rosario
 La obscuridad va amalgamando y confundiendo así las cosas
 Y vuela un "Angelus" lloroso con lentitud del campanario.

Figura 4. La capilla aldeana. Vicente Huidobro

Esta lectura no persigue ser un desafío para quien lo lee, como es el caso anterior. Sólo usa la lectura como vehículo de información y no para crear artificios anexos al objetivo del caligrama o quitarle protagonismo a la formación del símbolo.

2. Lectura a lo verso libre: a partir de Mallarmé y los futuristas, el verso en el caligrama se libró del orden más o menos lógico o secuencial. El inicio de un poema no respondía a una ubicación socialmente establecida, ubicada en la parte superior de la hoja, ahora se regía por la intención que el autor quisiera darle a la configuración en conjunto de la figura formada, apoyada por el uso del blanco de la hoja y sus silencios de lectura. Además, la tipografía hacía del poema un conjunto más visual que lógico y la lectura, dada la variedad de tamaños, formas y disposición, a veces separando letras de las palabras sin que sean sílabas, hacían más compleja aún la coherencia discursiva.

El acento de la generación del texto estaba en la reproducción de la sensación de movimiento, liberar las palabras de la convención gráfica e ingresar en el terreno del juego de texturas, diversidad de planos o de la secuencia de movimiento que del mensaje escrito en sí. Por ello, se manipula la secuencia lógica de lectura para que se cumpla el objetivo visual general.

2.2.3. El caligrama según Apollinaire

Citado a menudo como una de las influencias de Oquendo de Amat, Wilhelm Apollinaris de Kostrowitsky, es más conocido como Guillaume Apollinaire (1880-1918). Los vínculos de la poesía de Apollinaire y las artes plásticas son tempranos, persistentes y profundos. En su biografía se le advierte constantemente dedicado a la contemplación y teorización sobre la pintura, tan es así que llegó a redactar el manifiesto cubista y participó del movimiento desde la vereda de la poesía mediante el uso de una estrategia retórica basada en la yuxtaposición. Este principio cubista aplicado a la poesía es claramente notorio en los poemas de *Alcoholes* (Apollinaire, 1914) en los cuales cada verso es una unidad de sentido separada del resto pero que colabora en la elaboración de un «cuadro» desprovisto de perspectiva unívoca a la manera de un palimpsesto de múltiples visiones desde ángulos distintos.

Este acercamiento al cubismo lo deriva luego en la búsqueda de un mecanismo que hermane ambas expresiones y es entonces que recurre al caligrama. Ciertamente mucho más elaborado que las versiones que hemos venido revisando desde la antigüedad griega, latina y la edad media, en el cual la estrategia de lectura es descentrada, el ojo puede moverse libremente desde un punto al otro sin afectar el sentido del texto por el orden de la lectura. Este descentramiento de la lectura es una permanencia del cubismo.

Los años de producción poética de Apollinaire entre la escritura de *Alcoholes* hasta *Caligramas*, son de gran efervescencia vanguardista; recordemos que ya en 1897 Mallarme había publicado *Un coup de dès...* como subrayando su intención de enriquecer a la poesía aliándola a otras artes además de la música (como la pintura) abriendo el camino a la poesía cubista

de Guillaume Apollinaire (Martos 2007, p. 34) en su vertiente visual y, en cierta medida, en la textual, aunque este mérito correspondería más al mismo Apollinaire con un *élan* que a través de Oquendo de Amat y los concretistas brasileños (Haroldo de Campos), llega hasta nuestros días con un fuerte impulso, tanto en el Perú (Eielson) como en Chile (Lynch) donde existe una fuerte tradición de *contaminatio* entre las artes.⁴⁴

Hacia 1913 Apollinaire vuelve a cultivar el caligrama. Llamó a sus primeras producciones *idéogrammes lyriques*. Estos aparecieron en la revista *Les Soirées de Paris* (1914). En 1918 se publicó el libro de Apollinaire titulado *Calligrammes. Poèmes de la Paix et de la Guerre* (1913-1916). Este libro dio nacimiento al interés moderno por los caligramas. Durante el auge de las vanguardias de los años 20, los caligramas se pusieron de moda en occidente.

A pesar de ubicarse temporalmente antes que Apollinaire, la visualidad poética vive con Mallarmé un salto cualitativo en la concepción gráfica del texto, desde una perspectiva que influye en los poetas que vienen después de él pero que tendría que esperar un salto hacia la abstracción (abstracto expresionismo) o hacia la simplificación extrema (Neoplasticismo, Mondrian) para expresarse en los concretistas y en *5 Metros de poemas*, respectivamente.

⁴⁴ Baudelaire y Rimbaud modificaron la retórica de su tiempo con sus potentes originalidades, Mallarmé hizo lo mismo, pero dio un paso más adelante: quiso expresar en sus poemas el silencio, acercó la poesía a otras artes, principalmente las artes gráficas, rompiendo o ampliando la tradicional alianza entre poesía y música, organizando de un modo distinto los materiales poéticos. Desde entonces, hasta los concretistas brasileños, la noción misma de libro de poesía ha cambiado. (Martos, 2007)

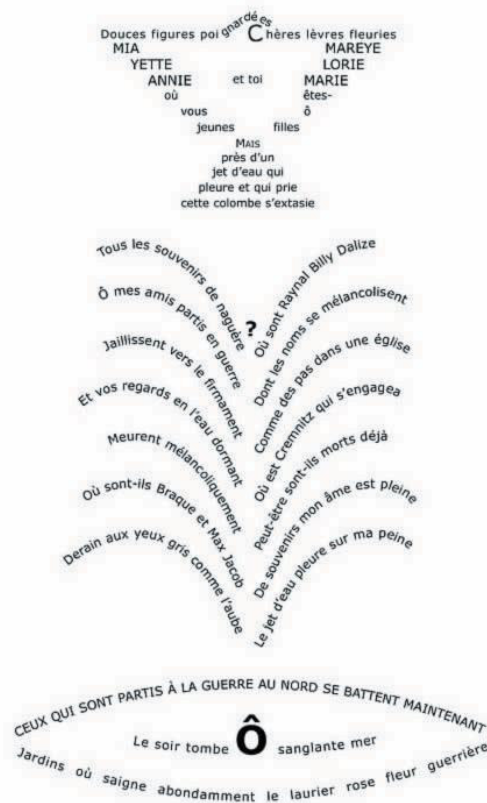


Figura 5. «La paloma y el surtidor»: Apollinaire

2.3. La poesía visual de Mallarmé

El gran renovador de la poesía como construcción textual-gráfica es Stephan Mallarmé quien se constituye en el primer gran pensador sobre la naturaleza del libro como objeto, como entidad sinestésica. Las reflexiones de Mallarmé sobre la naturaleza del objeto-libro se volcaron en los manuscritos del enorme proyecto fallido del autor titulado *Le livre*, el cual no llegó a ver la publicación aunque se ha recogido fragmentos del mismo en una publicación y en algunas obras dedicadas al análisis de este grandioso proyecto. Umberto Eco (1992) plantea una diferencia de matiz entre lo que denominó *obra abierta* y la *obra en movimiento*, importante para entender la naturaleza y alcances de *Le livre*. En la primera, el lector participa en la construcción del sentido, la obra

abre una semiosis amplia debido a su amplitud connotativa; Según Eco, tomando como ejemplo la música,

La poética de la obra abierta tiende [...] a promover en el intérprete “actos de libertad consciente”, a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una *necesidad*⁴⁵ que le prescribe los modos definitivos de la obra disfrutada (1992, p. 66).

En la obra en movimiento, el lector o consumidor de la obra participa de la construcción del objeto. Para definirla, Eco toma referentes más recientes:

El fenómeno de la obra en movimiento, en la presente situación cultural, no se limita en absoluto al ámbito musical, sino que encuentra interesantes manifestaciones en el campo de las artes plásticas, donde hoy encontramos objetos artísticos que en sí mismos tienen como una movilidad, una capacidad de replantearse calidoscópicamente a los ojos del usuario como permanentemente nuevos. (p. 75)

Luego amplía hacia el campo literario la tipificación de la obra en movimiento y menciona como ejemplo de esta posibilidad los postulados de Mallarmé en *Le livre*.

Si nos dirigimos al sector literario para buscar un ejemplo de obra en movimiento, encontramos, en vez de un *pendant* contemporáneo, una asombrosa anticipación: se trata del *Livre* de Mallarmé, la obra colosal y total, la Obra por excelencia que debía constituir para el poeta no sólo el fin último de la propia actividad, sino el fin mismo del mundo (*Le monde existe pour aboutir á un livre*) (p. 76)

⁴⁵ Cursivas del autor.

Se sabe, por las traducciones de ciertas partes del proyecto de Mallarmé que han podido ser recuperadas (incluyendo el español),⁴⁶ que en este proyecto el poeta simbolista va más allá de la poética de *Un coup de dés...* ya que no solamente implicaba la libertad tipográfica y espacial ya puestas en juego en el mencionado poema, además de ello, las páginas no deberían tener un orden fijo y el volumen se construiría como una serie de fascículos, según descripción de Eco

...la primera y la última página de un fascículo habría debido escribirse sobre una gran hoja plegada en dos que marcara el principio y el fin del fascículo; en su interior, jugarían hojas aisladas, móviles, intercambiables, pero de tal modo que, en cualquier orden que se colocaran, el discurso poseyera un sentido completo (p. 77)

La combinatoria matemática de posibilidades construiría la variedad de sentidos, construyendo un texto poliédrico, más cercano al proyecto cubista que al neoplasticismo. Mallarmé, en nuestra opinión, sería un teórico *avant la lettre* de la literatura cubista en su sentido más cabal, con mayores argumentos que aquellos que se esgrimen para caracterizar como cubistas los textos de Apollinaire si tomamos al simultaneísmo como factor preponderante en la estética cubista⁴⁷

Aunque la plurisignificación, la variedad de interpretaciones, son condición esencial del arte o la estética, es la intención del creador la que

⁴⁶ Incluimos un apéndice que reproduce la traducción de algunos de ellos.

⁴⁷ Aunque es materia de un estudio aparte, cabe señalar que lo que ejecuta Apollinaire en sus textos son ejercicios de simultaneísmo no perspectivista; eso lo diferenciaría del cubismo, al menos como escuela pictórica. Sus caligramas no serían una praxis cubista, sino ejercicios de écfrasis siguiendo el referido concepto de *ut pictura poesis*, en todos los yerros conceptuales que importa la mala traducción de la sentencia y su aplicación fuera de contexto, según se discute en el capítulo de esta tesis dedicado a la sinestesia como figura retórica.

marca la diferencia entre obra cerrada o abierta, así, la obra cerrada proviene de una conciencia unívoca y la aproximación a ella es exegética, el autor de la obra abierta coloca las aperturas en el texto adrede, como parte de una estética que se define como moderna (y por ello mismo muy emparentada con la vanguardia). Para Eco, «la primera vez que aparece una poética consciente de la “obra abierta” es en el simbolismo de la segunda mitad del siglo XIX» (p. 70)

El aporte de Mallarmé a la sinestesia poética se hace evidente en la virtual imposibilidad de traducción de versos sumamente dependientes de su sonoridad en francés, lo que hizo de él un icono reverenciado por colegas y músicos como Ravel y Debussy, quienes le dedicaron sendas composiciones inspiradas en sus textos, así como en su concepción del libro como objeto visual y táctil, expresada en *Le livre*. La cercanía del proyecto de Mallarmé en cuanto al trabajo sobre el soporte material del texto como hojas plegadas en cuadernillos, es próxima a lo que realizó Oquendo de Amat al definir el aspecto físico de *5 metros de poemas* como texto armado como fuelle de un acordeón en una larga tira de papel plegado.

Mallarmé fue altamente consciente del impacto de la distribución gráfica y de las variaciones sensibles que se generan a partir de la liberación del verso libre en la hoja en blanco y supone un paso adelante en la aventura de vincular gráfica y texto iniciada por el caligrama. En el texto de Mallarmé, se da el paso de la figurativización caligramática a la abstracción⁴⁸, paso que en la pintura moderna dio Piet Mondrian al dar origen al Neoplasticismo. Mientras el cubismo seguía pensando en la figura descompuesta en facetas, Mondrian interpretó el

⁴⁸ Equivalente a pasar del campo de la metonimia al de la metáfora.

universo en colores puros y líneas rectas; es la mayor abstracción hasta la aparición del abstracto-expresionismo.

Hasta la llegada de Mondrian, el avance más importante en cuanto a distribución de imágenes en el lienzo era el descubrimiento de los trazos armónicos basados en la locación de la dimensión áurea a las proporciones y divisiones estructurales de la composición. La dimensión áurea supone el descubrimiento de una armonía basada en las proporciones humanas que trasciende las mismas y puede descubriese en la naturaleza en múltiples formas físicas.⁴⁹ Bajo estos conceptos se oculta la concepción de la hoja en blanco como un soporte para distribuir pesos e intensidades estructurales. La reducción que ejecutó Mondrian en la pintura hasta reducir la a sus mínimos componentes, línea y color, se basa en la capacidad de la línea de crear espacios con dimensiones variadas cuya disposición puede crear diferentes ritmos, asimismo en la atribución del color de acentuar estos espacios con intensidades diferentes. La mejor manera de leer la pintura de Mondrian es compararla a una partitura visual en la cual un ritmo y una intensidad construyen un equivalente visual al arte de la música y también al arte del caligrama u otros procedimientos poéticos sinestésicos que pueden apoyarse en la tipografía y la distribución del verso, aporte innegable de Mallarme.

⁴⁹ El número de oro es la base aritmética de la serie de Fibonacci; 1:2:3:5:8:13:21... que se forma al sumar a cada número el que le precede. Este número es 1.618.... Se trata de un número algebraico irracional (su representación decimal no tiene período) que posee muchas propiedades interesantes y que fue descubierto en la antigüedad, no como una expresión aritmética sino como relación o proporción entre dos segmentos de una recta. Esta proporción se encuentra tanto en algunas figuras geométricas como en la naturaleza: en las nervaduras de las hojas de algunos árboles, en el grosor de las ramas, en el caparazón de un caracol, en los flósculos de los girasoles, etc. Entre sus propiedades aritméticas más curiosas es que su cuadrado ($\Phi^2 = 2,61803398874989...$) y su inverso ($1/\Phi = 0,61803398874989...$) tienen las mismas infinitas cifras decimales.

A la manera de la repartición de áreas en la pintura de Mondrian, la distribución del verso crea ejes de lectura múltiples y, por ello, ritmos diferentes. Asimismo, como en el caso de Mallarmé, los juegos con la tipografía, en sus variantes de tamaño, tipo y familia de letra y, además, empleo de mayor o menor carga de tinta o grosor de tipo, genera intensidades que se hacen evidentes en la lectura de *Un coup de des...* (Mallarmé, 1897).

La concepción del poema de Mallarmé como un fenómeno visual-textual y musical (por su uso de la aliteración y ambigüedades sonoras) supone uno de los más claros ejemplos de sinestesia, logrando superar la écfrasis. Cabe añadir que el mismo Mallarmé dio pie a versiones novedosas de écfrasis, la cual era comúnmente concebida como expresión textual de la gráfica o expresión gráfica del texto; estas nuevas écfrasis se basan en la correspondencia entre música y texto en ejemplos como las composiciones *L'après midi d'un faune* y *Trois poèmes d'Estéphan Mallarme*, de los ya mencionados Claude Debussy y Maurice Ravel. Marco Martos (2007) señala cómo para

...los concretistas brasileños y para Haroldo de Campos de manera muy especial, un libro escrito con anterioridad a Mallarmé, que vivió entre 1842 y 1898, tiene todas sus páginas iguales. Al escribirlo el poeta o narrador seguía únicamente las leyes secuenciales del lenguaje. Las palabras podían ser diferentes en cada página; pero cada página como tal, era idéntica a las precedentes y a las que seguían. En el arte nuevo cada página es diferente; cada página es creada como un elemento individual de una estructura (el libro) en la cual tiene una función particular que cumplir. Un libro [...] en el que todas las páginas son iguales, es un libro que formalmente no es un nuevo objeto estético (2007; p. 38)

Una aproximación necesaria para entender la estructura física tanto del caligrama como de la poesía visual de Mallarme es su relación con el blanco/silencio como red de sostén visual/sonora. En las realizaciones textuales de Apollinaire y Mallarme, en general en todo poema, la realización visual/sonora del mismo no puede darse sino sobre el vacío de la página en blanco, que es otra forma de nombrar al silencio. En el caligrama, la forma externa, la figuratividad del mismo solo es posible en la medida que opone un espacio lleno a un espacio vacío; la forma del poema es esencial en el caligrama porque determina si logra o no cumplir la promesa implícita en el título. Pero esta forma es en sí misma acechada por la presión del vacío que la rodea. En la poética mallarmeana, el vacío es el soporte sobre el cual reposa a la manera de las antiguas tarjetas de programación de la IBM, el poema. Se discute mucho si la disposición gráfica del poema es gratuita en Mallarme. Poco espacio queda a la duda para quien haya seguido atentamente el proceso del autor en el cual se evidencia un largo periodo de silencio creativo antes de la aparición de *Un coup de des...* y la simultánea reflexión sobre la naturaleza del libro como objeto que se plasmaría en varios textos sumamente densos y por ello mismo cargados de conceptos, principalmente *Le livre*.

La revolución Mallarmeana afecta no solamente a la concepción material del texto, lo cual es una condición altamente notoria sobre todo durante la Edad Media Europea (el libro ilustrado, los evangelios o textos sacros comentados e iluminados), sino a la generación de ejes de lectura que confrontan la lógica de la legibilidad de textos occidental. Rodolfo Hinostroza estudió durante los años 70 la visualidad en la poética de Mallarme y resumió algunos hallazgos en un

texto poco citado que fue publicado en la revista *Hueso Húmero*⁵⁰. Durante esta época, el trabajo de indagación sobre el fenómeno poético francés (de Mallarme en particular) desarrollado por Hinostroza, recibió un significativo aporte de la lingüista francesa Mitsou Ronat, especialista en Mallarme y Joyce que trabajó una edición de *Un coup de dés...* siguiendo las recomendaciones originales de Mallarme. Posteriormente, la discusión sobre el proyecto mallarmeano parece haberse aquietado en el Perú.

En este punto de evolución de la sinestesia poética nos encontramos ante los materiales necesarios para que Oquendo de Amat pueda elaborar su versión de poesía sinestésica entre los años 1923 a 1925, que culminaría con la publicación de *5 Metros de poemas* en 1927. Los múltiples ejemplos de similitudes y parentescos entre la obra de Mallarmé y aquella de Oquendo de Amat, así como el dimensionamiento justo del antecedente Apollinaire, son materia del siguiente capítulo.

⁵⁰ Hinostroza, Rodolfo. «Silencio: Mallarmé». En: *Hueso Húmero* N° 8, Enero-Marzo 1981

CAPITULO 3.

SINESTESIA, SIMULTANEISMO DISCURSIVO Y POESÍA INTERCULTURAL EN 5 METROS DE POEMAS

El procedimiento retórico clave en *5 metros de poemas* es el simultaneismo discursivo, construido a partir de una sensibilidad sinestésica con un fondo intercultural. La realización textual de referentes auditivos y visuales a través del verso y sus propiedades físicas son el centro del libro y es la expresión de su respuesta estética ante el entorno generado por la irrupción de la modernidad, la lectura de la vanguardia europea y una sensibilidad periférica que mezcla la admiración por el nuevo mundo que se configura con los reparos que plantea una sensibilidad andina.

Lo primero que salta a la vista al enfrentar el texto de Oquendo es su peculiar materialidad, que llama la atención sobre el libro como «cosa que aparece». En términos ontológicos, *5 metros de poemas* configura un acontecimiento (en el sentido que le da Badiou al término) en la poesía peruana y latinoamericana. Un particular que alcanza su máximo de expresión

al cosificar el texto. Es decir, que en el panorama de la poesía de su época, un poemario vanguardista como *5 metros de poemas*, que apostó por la poética del libro objeto, aparece como una individualidad que expresa al máximo su diferencia dentro de la serie que lo acoge remitiéndose a la concepción del libro como objeto de arte o pieza artística que supera la expresión textual.

3.1. Notas sobre Hibridez, Transculturación y Heterogeneidad.

El presente sub capítulo explora algunas categorías y nociones previas al análisis de los vínculos entre el procedimiento sinestésico y la posmodernidad, y cómo la obra de Oquendo de Amat, la poesía intercultural, y su estudio, es pertinente para la comprensión de la dinámica del encuentro entre dos culturas en conflicto tomando como caso el del universo andino-modernidad, proyectándolo hacia la diada modernidad-posmodernidad. Para este fin es necesario precisar algunos conceptos y categorías que aluden a los discursos literarios fruto del encuentro de culturas.

Según el *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, «el término hibridez o hibridación da cuenta de los procesos y resultados de la mezcla de diferentes culturas en América Latina» (Szurmuk 2009, p. 134). A partir de los estudios de Néstor García Canclini (1990) se define la hibridez o hibridación con mayor claridad y se asocia a la irrupción de la modernidad y las relaciones que se establecen entre cultura popular y cultura de élite dentro del entorno de la industria cultural. Para García la hibridez es una categoría útil para contribuir en la identificación y explicación de múltiples alianzas fecundas

y se cuida de distanciar el concepto de hibridez de una lectura racial diferenciándola del mestizaje (p.15). Nuevamente según el *Diccionario de Estudios Culturales latinoamericanos*, «El concepto de hibridez pretende examinar el modo en que el arte culto, de vanguardia y la cultura popular se relacionan con el mercado simbólico y económico, con los avances tecnológicos y con las matrices tradicionales de largo arraigo cultural» (p. 134) arraigo como una condición en la cual los ámbitos culturales están indiferenciados en una tercera realización que expresa características propias de dos modelos culturales distintos.

Por otra parte, el término «transculturación», como categoría, es definido por Ortiz a partir de la revisión de la categoría de aculturación ya que, según propone: «Por aculturación se quiere significar el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género. Pero transculturación es vocablo más apropiado». (Ortiz, 1878; p. 93) Luego, precisa las diferencias explicando:

Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que podría decirse una parcial desculturización, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también es siempre algo distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola. (p. 96)

La heterogeneidad, por otra parte, es una categoría que atribuye Cornejo Polar a la literatura indigenista peruana y luego extrapola a la totalidad del sistema literario peruano, a partir de su descripción del discurso heterogéneo que «se define como un discurso cuyo productor pertenece a un mundo culturalmente distinto al mundo de su referente», según el *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos* (Szurmuk et al. 2009 p.130). Es luego del boom de la literatura latinoamericana, y en medio del debate sobre la peculiaridad o rasgo diferencial de la literatura latinoamericana, que surge el concepto crítico de heterogeneidad literaria.

Para Cornejo,

«Caracteriza a las literaturas heterogéneas [...] la duplicidad o pluralidad de los signos socio-culturales de su proceso productivo: se trata, en síntesis, de un proceso que tiene por lo menos un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto» (1978; p. 12)

Las literaturas heterogéneas son literaturas situadas en el conflictivo cruce de dos sociedades y dos culturas (Cornejo, 2003; p. 10), el mismo que caracteriza también al sistema literario nacional ya que el modo de producción textual condiciona la producción y circulación de los textos en uno de los mundos en conflicto: el occidental. Esta ampliación de la esfera de aplicación de la categoría es propuesta por Cornejo cuando caracteriza de esta forma el ingreso del indigenismo al sistema literario:

Naturalmente, el modo de producción determina los caracteres del texto resultante. En ese sentido las obras indigenistas asumen, en su estructura formal, el signo occidentalizado que domina su proceso

productivo (...) pero la impronta occidental del indigenismo no solo marca su proceso de producción y la índole de sus textos; señala, con igual fuerza, todo su circuito de comunicación. La literatura indigenista no abre un nuevo sistema comunicativo en cada uno de los países andinos y se limita a discurrir por el cauce que es propio de la literatura «culta», si se quiere «oficial»... (1978; p. 18)

En *Escribir en el aire* (2003), Cornejo extiende el ámbito de la categoría planteando que la heterogeneidad es un elemento constitutivo no solo de este cruce conflictivo sino también de los mundos y sus emisores.

...esa categoría, me fue inicialmente útil [...] para dar cuenta de los procesos de producción de literaturas en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales [...]. Entendí más tarde que la heterogeneidad se infiltraba en la configuración interna de cada una de esas instancias, haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites. (p. 10)

De esta forma, la condición de heterogeneidad se amplía en el tardo capitalismo como un componente central del mundo de la posmodernidad, ya que, en palabras de Cornejo, «la muy densa reflexión latinoamericana sobre la poliforme pluralidad de su literatura se cruzó, y en varios puntos decisivos, con la difusión de categorías propias de la crítica postestructuralista o –en general– del pensamiento posmoderno». (Cornejo, 2003; p. 8). Seguidamente opta por «reconocer que el post estructuralismo nos ha dotado de instrumentos críticos más finos e iluminadores» (p. 9), cuidándose sin embargo de la intención de hacer coincidir exactamente nuestra teoría latinoamericana en el molde post estructuralista, «bajo el paradójico canon crítico de una crítica que no cree en los cánones» (Ibídem)

En la cita anterior Cornejo define el ámbito de la categoría de heterogeneidad: el de los procesos de producción; la hibridación y la transculturación centran su mira en producto y productor, respectivamente.

3.2. Integración de categorías: la poesía intercultural de Oquendo de Amat

Retornando a la conexión entre estas categorías, muchos autores, inclusive los mismos creadores de estas categorías, han hecho hincapié en las diferencias intrínsecas a éstos, generando una suerte de confrontación teórica. En realidad, y desde nuestro punto de vista, se trata de una confusión terminológica originada en el punto de vista asumido por cada autor; algunas veces desde aquel del producto (texto, obra de arte), otras desde el creador (sujeto social, individual o colectivo) y algunas otras desde la perspectiva del sistema (cercano a las postulaciones de Cornejo sobre heterogeneidad o Even-Zohar sobre polisistemas). En un sentido, integrador, se inscribe el planteamiento de García-Bedoya al aproximar las tres categorías:

La de transculturación parece enfatizar el aspecto procesal, dinámico del contacto entre lo diverso: la de heterogeneidad apunta a la coexistencia en un espacio socio-cultural de elementos de distintas filiaciones; hibridismo, en cambio parece recalcar la mezcla interna que marca a un específico fenómeno cultural (García-Bedoya, 2012; p. 38)

Para desentrañar este aparente conflicto de términos propongo una salida integradora que rinde cuenta de las porosidades e interrelaciones de los ámbitos en los cuales se expresa el fenómeno literario. Previamente, para aclarar la interacción de estas categorías, debemos diferenciar tres niveles

diferentes; a) el personal que corresponde al autor y en el cual aplica la categoría de la «transculturación», b) el performativo o textual, en el cual aplica la categoría de «hibridez» y c) el cultural o social, definidos como sistemas, en el cual aplica la categoría de «heterogeneidad» según el siguiente gráfico:

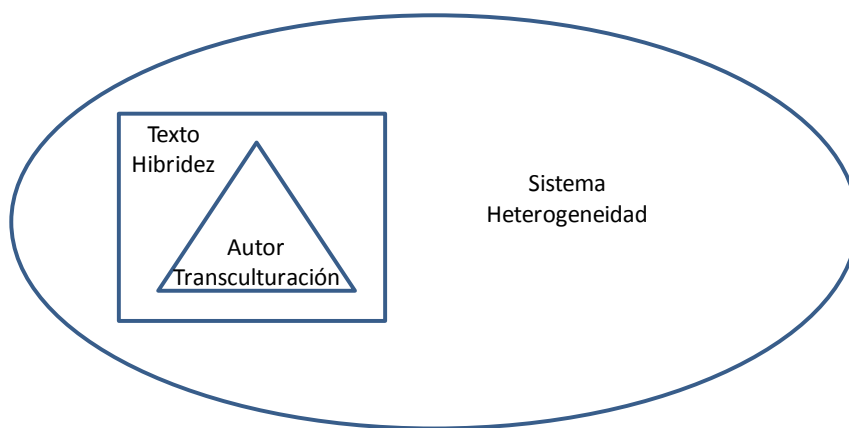


Gráfico 1: Integración de las categorías del fenómeno de cruce cultural

El resumen más simple de este esquema es que por el fenómeno de la transculturación, el autor produce un texto (en sentido amplio) híbrido⁵¹, que ingresa a un sistema heterogéneo de circulación de bienes culturales. La heterogeneidad del sistema está determinada por la hibridez de los productos y por las naturaleza del sistema literario⁵² así como la hibridez del texto está determinada por el grado de transculturación, o, dicho de otra forma, los

⁵¹ Líneas adelante reemplazaremos esta categoría, en el caso de Oquendo, por la de interculturalidad. Con fines metodológicos mantendremos, por el momento, estas tres definiciones tal como fueron nominadas por sus creadores.

⁵² En la definición de «sistema literario» se implica el desarrollo de la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar, que guarda notables similitudes con los planteamientos de Antonio Cornejo Polar en vista que ambos estructuran sus edificios teóricos sobre la base de la heterogeneidad. En la hipótesis de Even-Zohar, existe una lucha o tensión constante por la canonización que puede suponer la intromisión de otros sistemas. Esto grafica el grado de heterogeneidad alcanzado por el sistema. En periodos de estabilización del canon las tensiones heterógenas se han reducido o se acaba de producir un reordenamiento del canon, el cual volverá a ser retado por nuevos textos o formas para repetir el ciclo (Even-Zohar 2007-2011)

diversos pesos que han asumido en la configuración del sujeto transcultural los elementos socio-culturales propios de los mundos en conflicto, se manifiestan en la materialidad del texto y determinan la mayor o menor hibridez del mismo. Se incluye, por ejemplo, las normas propias del corpus o tradición en el cual se inscribe el texto, como la versificación o disposición de los textos, en el caso de Oquendo de Amat, ya sea para confirmarlas, modificarlas o romper definitivamente con ellas. Desde una perspectiva «personalista» podría criticarse la inclusión del autor dentro de la obra, proponiéndose como acertada la perspectiva de ubicar la obra dentro del autor. Esta elección no es casual y obedece a que las pistas para hallar al autor se encuentran en el texto y sería más correcto definirlo como «hablante primario» como propuso alguna vez Raúl Bueno. En ese sentido, el locutor personaje, hablante básico o narrador (en el caso de los textos narrativos) se ven como construcciones textuales, las mismas cuyas elecciones formales entran en interrelación con la historia inmediata y el entorno del texto. Esta perspectiva permite rastrear la transculturación en esta construcción literaria que nos habla desde el texto.

Lo distintivo en el texto de Oquendo de Amat, se encuentra en su adopción de las formas de la vanguardia y del referente moderno guardando para el contraste, la confrontación, la sensibilidad andina. Para precisar formalmente esta definición es útil incorporar el concepto de «poesía intercultural»⁵³. A diferencia de la hibridez, es un concepto con menos carga de colonialidad del saber⁵⁴ ya que evade las reminiscencias odiosas al concepto

⁵³ En este planteamiento seguimos los trabajos de Fernández Cozman respecto a poesía intercultural, a propósito del análisis del «poema crónica»

⁵⁴ Nos remitimos a los postulados de Quijano sobre la creación de la categoría «raza» como un mecanismo para justificar la colonialidad y su componente de explotación de la fuerza de

«raza» y rinde mejor cuenta de las operaciones formales al interior del texto. La poesía intercultural combina sobre una matriz cultural las huellas de otra que generalmente es la propia y que se hacen evidentes en cuatro niveles o sustratos: Respecto a la naturaleza intercultural del texto, esta se hace manifiesta en sus cuatro componentes:

A) Nivel lingüístico: uso de diminutivos («Aldeanita de seda»), coloquialismos, modernismos («film de los paisajes») y extranjerismos («película sportiva»).

B) Nivel de la estructuración literaria: el poema como objeto, la forma de acordeón los poemas a doble hoja.

C) Nivel de las estructuraciones figurativo-simbólicas: la sinestesia en su manifestación convencional retórica como manifestación dentro del campo de la metáfora, el simultaneísmo discursivo (variaciones tipográfico-espaciales respecto a la norma convencional pre mallarmeana) y la metagoge.

D) Nivel de la cosmovisión del sujeto migrante que configura una cosmovisión donde se cruza la urbe moderna y lo rural, al hacer dialogar la forma vanguardista con el referente andino; la tradición de la cultura autóctona con el impacto de la modernidad y la fascinación que ejerce ella ante su extrema sensibilidad. Esto se hace más evidente en la adjetivación o la humanización de los elementos de la modernidad (la metagoge tal como fuera descrita por Belli⁵⁵)

trabajo del colonizado que además articula con la colonialidad del saber y llega hasta la imposición de la estética del dominante (Quijano

⁵⁵ Belli, 1980.

3.2.1. El nivel de la lengua en *5 metros de poemas*

En las elecciones lexicales de Oquendo no solamente se lee la aparición del mundo moderno, básicamente por el empleo de extranjerismos y/o modernismos, sino también la del mundo andino por el uso de coloquialismos y diminutivos propios de este entorno. Sobre los modernismos, se puede afirmar que aparecen mayormente en los poemas de referente exótico o extranjero, así, en el poema «réclam» encontramos el uso de «tranvía», «coches de alquiler», «clacksons» y «ascensor» como ejemplos de modernismos y «película deportiva» y «policeman» como ejemplos de extranjerismos. Como ejemplo de diminutivos y/o coloquialismos, encontramos los primero desde el título del primer poema: «aldeanita» y los coloquialismos desde el tercer verso de este mismo poema: «ataré mi corazón / como una cinta a tus trenzas», en el cual se manifiesta la costumbre usual en los andes de adornar las trenzas de las jóvenes pasando entre los cabellos cintas de seda entre cruce y cruce de hatos de cabello. Luego en el cuarto verso encontramos nuevamente un diminutivo interesante por su naturaleza absolutamente gratuita: «mañanita». A diferencia del lexema «aldeanita», en el cual se puede hacer referencia a la edad o estatura del personaje aludido, en la elección del diminutivo para la raíz «mañana» no existe nada que lo justifique físicamente. Lo que ambos casos de uso de diminutivo pueden compartir es una elección que nace de la subjetividad del poeta; es un diminutivo cariñoso que busca añadir ternura o afecto a ambos, a la aldeana y a la mañana. Por lo tanto estamos ante una elección formal de origen puramente interior. Tal como los modernismos y extranjerismos introducen el exotismo y la modernidad, los diminutivos y

coloquialismos aportan sensibilidad y animización, transfieren a los elementos naturales y aquellos culturales propios de la modernidad, un sentido animista que Bueno (1985) definió como «amabilización».

Es en los poemas de doble página, dedicados a las ciudades y al mundo de la modernidad donde encontramos, lógicamente, la mayor parte de extranjerismos o modernismos, mayormente vinculados al universo de lo industrial, de la máquina. Así vemos en «film de los paisajes» el uso o referencia a «automóviles», «golf», «timbre», «París», «Viena», «campo de Marte» (sic.), «ciclistas», «yanquilandia», «cow boy Fritz», «rayo X» (sic.), con escasas referencias coloquiales salvo «Esto es insoportable / un plumero / para limpiar todos los paisajes». En el caso del poema «new york» hallamos extranjerismos como «CONNEY ISLAND»⁵⁶, «WALL STREET», «TIME IS MONEY», y referentes de la cultura del cine y el espectáculo como «Paramount», «CHARLESTON», «RODOLFO VALENTINO»,⁵⁷ «Mary Pickford» y «George Walsh».

El poema «amberes» es un caso especial, pues las referencias a la modernidad son limitadas salvo la mención a la transnacional «Nestlé» y al modernismo «celuloide» que hace referencia a la cinta de proyección cinematográfica. El trasfondo del poema es el del arribo de los barcos a esta ciudad llevando su carga de pasajeros y que luego «educados / regresan a sus nidos». Tampoco se encuentran extranjerismos; curiosamente, es la apariencia gráfica del poema la que lleva la carga de modernidad por contraposición a la

⁵⁶ Las palabras citadas en altas aparecen con esa tipografía en el poema.

⁵⁷ En este caso el nombre del actor coincide con el de un producto para el cabello muy popular en los años 20

disposición estrófica habitual. Este poema es más metagógico, si se quiere, que el poema «new york», y expresa en mayor medida la animización de la ciudad moderna.

En poemas como «puerto», encontramos una referencia al mundo de la cinematografía que funciona como modernismo y un extranjerismo asociado. Se menciona a Jack Brown, como nombre emblemático de personaje de *western*, se usa el anglicismo «cow boy» y se performa una metáfora *in praesentia* que alude a ese mismo universo: «el silbido es un caballo de Arizona». Este poema no combina diminutivos ni coloquialismos. Y finalmente poemas como «comedor», sin modernismos, extranjerismos, diminutivos ni coloquialismos, construido puramente en base al procedimiento metagógico.

En cuanto al nivel de la lengua, entonces, podemos distinguir las siguientes variantes:

- Poemas que combinan los modernismos y extranjerismos con expresiones coloquiales y/o diminutivos («film de los paisajes», «new york»)
- Poemas que no presentan modernismos ni extranjerismos y se desenvuelven en el ámbito de lo afectivo, empleando coloquialismos y diminutivos («aldeanita»)
- Poemas que presentan escasos modernismos y extranjerismos pero no coloquialismos o diminutivos y se construyen en base a la metagoge («amberes», «puerto», «réclam».)

-Poemas sin extranjerismos ni modernismos con base metagógica
(«comedor», «poema del manicomio»)

En la poesía de Oquendo de Amat existe una clara consciencia de la división de dos ámbitos marcados por el uso del lenguaje, mismos que hacen referencia a dos universos discursivos y culturales, el de la modernidad y el de la tradición, el occidental y el andino. Diminutivos y coloquialismos aparecen y desaparecen en el poemario creando un equilibrio en el que aparecen contrapuestos extranjerismos y modernismos; estos dos universos lingüísticos encontrarán puentes de comunicación mediante dos mecanismos: la metagoge y el simultaneísmo discursivo.

3.2.2. Nivel de la estructuración literaria: el libro objeto y el componente visual.

Lo primero que se percibe al analizar el texto de Oquendo como poemario, como estructura unitaria es su peculiar realización física. Antes inclusive que por sus peculiaridades versificaciones, *5 metros de poemas* ha sido definido como libro objeto por el hecho de presentarse como una realización física que otorga sentido al texto en su conjunto, una tira de papel de casi 5 metros con poemas inscritos en ella. Belli (2004), al hacer notar las peculiaridades formales del texto de Oquendo, lo caracteriza como signado por «una absoluta ausencia de las normas tradicionales, como son la métrica, la rima y las estrofas, y en cambio se inclina por la concisión y la fragmentación» (P 51), para sustentar en estas particularidades su elección de la caprichosa forma externa del libro:

Así, a modo de táctica contrapartida, el autor decide que su libro sea un objeto estético, en el fondo una manera de compensar la carencia de un firme contorno en lo textual. Esta tendencia a la desintegración que lucen sus poemas, está contrarrestada por la disposición general del volumen. Fisonomía rotunda, concreta, que subsana el débil contorno de los versos, donde mayormente el lenguaje se torna esquemático (Belli, 2004; p. 51)

El problema central con la afirmación de Belli es que le resta especificidad a la elección formal de proponer un libro objeto, como no sea para compensar una carencia de lo textual. Como veremos en los análisis de los poemas, lo textual y lo visual no interactúan compensatoriamente sino complementariamente, sinérgicamente, en virtud del procedimiento sinestésico. La elección de la estructura del verso y la de la forma externa del libro corresponden a un medido efecto retórico: que la forma rinda cuenta de lo textual y que entre ellas originen una eclosión significativa. Por ello, es pertinente detenerse en la consideración de los elementos físicos y textuales que le otorgan al libro esta especificidad.

La primera peculiaridad es resaltada desde el título mismo que hace alusión a una continuidad física, un solo objeto que contiene sub-partes (poemas) y que mide 5 metros⁵⁸. Encontramos, regadas en el texto, otras claves para entender el libro de Oquendo de Amat como objeto. La primera es la indicación «abra el libro como quien pela una fruta», que invita al lector a considerar al texto en sus manos como algo más que un libro, asociado a los semas de lo nutricio y lo natural. El equilibrio gráfico que establecen la primera y la última página escrita del poemario ha sido resaltado por Belli (1963). En

⁵⁸ Se conoce de sobra que en realidad la medida del libro abierto «como quien pela una fruta» no era 5 metros sino 5.85 metros de largo y 23.5 cms. de alto. Lo importante, en todo caso, es lo que significa considerar el libro en su condición de extensión física, objeto que ocupa un lugar medible en el espacio.

ellas leemos: «Estos poemas inseguros como mi / primer hablar dedico a mi madre» colocado en la esquina superior izquierda de la primera página y, en la última página, en el lado izquierdo, un cuarto de página sobre el límite de la caja y bajo el título BIOGRAFIA: «tengo 19 años / y una mujer parecida a un canto». Estos dos textos funcionan como un paréntesis visual y de sentido también ya que ambos conectan personajes femeninos que serán ampliamente referidos en los poemas del poemario y definiendo una retórica especial así como una configuración gráfica particular y coherente entre ambas menciones, la de ser referidas en poemas con un orden gráfico convencional y bajo una sensibilidad diversa de aquella de los poemas con mayores complicaciones gráficas, la de lo íntimo vinculado al antecedente andino.⁵⁹

Otro rasgo más, el siguiente que se hace evidente en el orden natural de lectura del poemario, es que las páginas se encuentran unidas desde la primera hasta la última y reproducen el esquema de un acordeón plegado sobre sí.

El tercer elemento es la aparición de la palabra «intermedio» impresa en diagonal que cruza la hoja de arriba hacia abajo y desde la esquina superior izquierda hacia la esquina inferior derecha. Al lado izquierdo de la palabra aparece la cifra «10» y a la derecha la palabra «minutos», lo que reproduce una práctica habitual en las funciones de cine de la época de aparición del poemario, detener momentáneamente la función cuando se hacía necesario cambiar los rollos de celuloide para terminar de ver el film, pero también hace referencia a un periodo de tiempo que se aprecia en su dimensión meta textual cuando tomamos en consideración la datación de los poemas que se incluye a

⁵⁹ A este respecto debemos referir el artículo «Sustrato andino en la poesía de Carlos Oquendo de Amat» (Espezúa, 2005, pp. 17-26). Esto mismo ya había sido notado por Bueno (1982)

pie de página de cada uno de ellos, en la esquina inferior izquierda. Los poemas de la primera parte del poemario, lo que aparecen antes del «intermedio» están datados en 1923; los que siguen al «intermedio» se datan 1925. Por lo tanto el intermedio actúa en tres niveles, a nivel textual estableciendo un corte visual entre dos grupos de poemas; a nivel metafórico haciendo referencia al intermedio habitual en las funciones de cine y a nivel meta textual subrayando el tiempo que media entre la redacción de un grupo de poemas y otro. Bastó a Oquendo una sola página con dos palabras y un número para representar el cruce de tres sustratos significativos subrayando, a la vez, la materialidad física del poemario.

Estos tres elementos dentro del texto lo instituyen como «libro objeto». Las disposiciones gráficas peculiares en algunos poemas no son parte de esta definición como libro objeto; ellas definen al poema que se manifiesta en tal disposición como poema visual que puede ser leído desde las dos perspectivas en diferentes momentos: la del caligrama de Apollinaire o la del «poema constelación» de Mallarmé.

En la concepción del libro como objeto de arte hay una impronta mallarmeana adicional. El de las reflexiones sobre el constituyente físico del libro vertidas por Mallarmé en *Le livre*, texto impregnado de filosofía estética en el cual este autor reflexiona sobre la metafísica del libro y proclama «*tout, au monde, existe pour aboutir à un livre*».⁶⁰

Poco antes del año de publicación de *5 metros de poemas*⁶¹, los referentes directos del libro como objeto son *Un coup de dés jamais n'abolira le*

60 «Todo, en el mundo, existe para desembocar en un libro» (Nuestra traducción) Véase la página 54 de esta tesis.

⁶¹ 1927

hasard y también las propuestas gráficas presentadas en la revista neoplasticista *De Stijl* publicada por Piet Mondrian y Theo Van Doesburg.

Quizá no muchos conozcan el trabajo figurativo de Mondrian, aunque es casi seguro que han visto repetidas veces sus célebres composiciones con áreas de color casi puro delimitadas por gruesas líneas negras. El inicio de Mondrian como pintor figurativo cedió paso a la experimentación por los pesos y volúmenes y como estos se podrían expresar con los componentes mínimos del arte gráfico, la línea y el color, en una estructura bidimensional pura. Quizá el mejor ejemplo de este proceso se pueda ver en el trabajo sobre la representación de la vaca por Theo Van Doesburg (Figura 6), compañero de Mondrian en la formación del Neoplasticismo y en la edición de los números de la revista *De Stijl*. Esta asociación al neoplasticismo se hace evidente en la disposición gráfica de los textos que se desarrollará con amplitud en el nivel de la estructuración figurativo-simbólica pero se encuentra imbricada en la concepción del libro como objeto ya que apela a la dimensión visual del mismo, al reconocimiento del texto desplegado sobre la hoja como una distribución de pesos y ritmos que tiene consecuencias que van más allá de lo textual y que ya había explorado pocos años antes *De Stijl*. Para entender este desarrollo de lo visual es necesario repasar el paso de lo figurativo a lo abstracto tanto en Mondrian como en Van Doesburg.



Figura 6: Cuatro versiones de una vaca por Theo Van Doesburg; el autor va descomponiendo la figura hasta reducirla a sus componentes más esenciales, bloques de color y un cierto ritmo espacial.

Van Doesburg reduce la figura de la vaca hasta sus componentes mínimos. Volúmenes de color con una distribución que reproduce los pesos y ubicación de las partes aisladas que componen la figura de la vaca, cuerpo, patas, cuello y cabeza. La concepción del lienzo como un área de distribución de pesos y volúmenes recreando un ritmo visual es el gran aporte del neoplasticismo y reproduce la estética del abstraccionismo en la raíz misma de su procedimiento, la abstracción de la forma en sus componentes mínimos, credo que regiría todo el trabajo de Mondrian y que se traduce en la poesía de vanguardia, desde Mallarmé, como la presentación del poema como una extensión física en el espacio de la hoja en blanco. Esta apuesta por el ritmo basándose en la distribución de formas y el color como fuente de intensidad es un procedimiento sinestésico sumamente elaborado y complejo. Donde leemos cuadrados y color respecto al neoplasticismo, y Mondrian, en particular, leeremos versos o agrupación de versos y tipografía en el caso de Oquendo. Se establece una equivalencia trans-retórica: Tamaño = Duración = Longitud del verso o estrofa; Color = Volumen del sonido = Tamaño de la tipografía.

Estas dos equivalencias conforman la base del simultaneísmo discursivo en Oquendo, a ellas habría que añadir las convenciones tipográficas que se hacen posibles cuando se pasa de la lectura declamativa a la literatura silenciosa, que es una característica propia de la poesía de vanguardia.

En la elección de la forma física libro-objeto, ya dejaba en claro Oquendo su interés o inclinación por combinar las artes, asumiendo las retóricas de pintura, música, escultura y literatura como combinables y confluyentes en la construcción de la sensación en el lector, del sentido del texto y su impacto en la valoración sensorial y estética del lector.

Los integrantes del Grupo *De Stijl* publicaron en la revista del mismo nombre una serie de textos que constituirían su arte poética. Se trata de dos Prefacios y tres Manifiestos que aparecieron en diferentes números de la revista. Los prefacios son una forma de introducción al contenido de la revista mientras que los manifiestos intentan sustentar la poética del grupo y sus concepciones respecto al arte de su época. No abarcaron solamente las artes visuales; concibiendo a la visualidad como un componente no restringido exclusivamente a la plástica, opinaron sobre la literatura de su tiempo, sobre música, arquitectura y diseño, etc.⁶². Los dos prefacios y los tres Manifiestos del movimiento de *De Stijl*, fueron publicados en la revista en las siguientes fechas: Prefacio I, junio de 1917; Prefacio II, octubre de 1919; Primer manifiesto, 1918; Segundo manifiesto, 1921; Tercer Manifiesto, sin fecha, no va firmado.

⁶²Se inserta en esta tesis, como apéndices, los dos Prefacios y los tres Manifiestos. La revista *De Stijl* apareció entre los años 1917 a 1932, constó de 90 números distribuidos en 8 volúmenes.

El primer Prefacio es una declaración de la preocupación del grupo por los absolutos artísticos; plantean su visión del arte como una mirada y reflexión universal y que el artista auténtico deberá llegar por sí solo a una ejecución que rinda cuenta de este universalismo,

Por ello, el artista debe contribuir a la formación de una cultura artística profunda, asimilando al conocimiento general de las nuevas artes plásticas. Cuando los artistas de las diversas artes plásticas hayan comprendido que deben hablar un lenguaje universal, ya no se aferraran a su propia individualidad. Servirán al principio general más allá de una individualidad restrictiva.....⁶³

El segundo prefacio profundiza en estos conceptos y, por momentos, tiene un tono más declamativo:

El fin de la naturaleza es el hombre.
El fin del hombre es el estilo
[...]
Hay una vieja conciencia del tiempo, y hay otra nueva.
La primera atiende al individualismo
La nueva tiende hacia lo universal
La batalla del individualismo contra lo universal se revela tanto en la guerra mundial como en el arte de nuestra época
La guerra destruye el viejo mundo con su contenido: la dominación universal en todos los campos
El arte nuevo ha puesto en evidencia el contenido de la nueva conciencia del tiempo: proporciones equilibradas entre lo universal y lo individual
La nueva concepción de tiempo está preparada para realizarse en todo, incluso en la vida externa
Las tradiciones, los dogmas y las prerrogativas del individuo (lo «natural») se oponen a esta realización⁶⁴

El manifiesto II de 1920 está dedicado casi exclusivamente a la literatura y plantea una crítica directa a las formas clásicas de construir textos. En este

⁶³ Primer prefacio de la revista *De Stijl*, N°1, junio 1917

⁶⁴ Tomado del segundo prefacio, publicado en la revista *De Stijl*, 1920.

manifiesto, el movimiento *De Stijl* parece tender la alfombra sobre la cual transitarán los pasos de Oquendo en *5 metros de poemas*. En uno de los párrafos más importantes de este documento, los autores afirman:

Para construir ligeramente los múltiples acontecimientos que están a nuestro alrededor y dentro de nosotros es necesario que la palabra se reconstruya, sea siguiendo el sonido, sea siguiendo la idea. Si en la vieja poesía el significado intrínseco de la palabra es destruido por el dominio de los sentimientos relativos y subjetivos, nosotros queremos dar un nuevo significado y un nuevo poder expresivo a la palabra, usando todos los medios que están a nuestra disposición: sintaxis, prosodia, tipografía, aritmética, ortografía.⁶⁵

Los elementos de naturaleza visual con los cuales Oquendo genera intersección de distintos órdenes sensoriales (visual, sonoro y de sentido) son:

- a) La concepción del espacio de la página como un lienzo.
- b) El rompimiento de la convención de lectura occidental que supone al libro escindido en dos espacios comunicados (hoja de la izquierda y hoja de la derecha) reemplazándolo por la mirada en díptico, propia de las artes plásticas.
- c) La utilización del texto como sustento de la forma expresada (caligrama), es decir dibujar el contorno del objeto aludido con la disposición misma de las palabras.
- d) La utilización de múltiples familias de letra.
- e) Variaciones en el tamaño del tipo.
- f) Variaciones en el espaciado entre las letras.

⁶⁵ Subrayado nuestro. Como se anunció, el texto es tomado del Segundo Manifiesto Neoplasticista de 1920.

- g) Descentramiento del texto o rompimiento del eje de lectura convencional en occidente, así como de las normas de alineamiento y sangría.
- h) Los aportes del naciente diseño gráfico aplicado a la publicidad.
- i) Repeticiones de palabras que sirven para balancear gráficamente un verso.

Aunque, en apariencia, todos los elementos mencionados parecen corresponder a la naturaleza gráfica del texto, algunos de ellos ocultan una consciente preocupación por el sonido y la modulación del mismo. Por ejemplo, así como actualmente existe una norma no escrita que advierte sobre el uso de las mayúsculas en los correos electrónicos porque equivalen a gritar o alzar la voz demostrando enojo, Oquendo de Amat parece darle el mismo sentido y empleo al agrandamiento de la letra. En sentido contrario, cuando Oquendo de Amat empequeñece el tipo pareciera sugerir la lectura como susurro. Asimismo, el espaciado de la letra incidiría en la velocidad de la lectura por vincularse físicamente el espacio que recorren los ojos para leer un verso con separación normal y el que recorren para leer un verso con espaciado extendido entre letra y letra. A mayor espacio entre letras, más lenta la lectura. Otra opción que tiene Oquendo es resemantizar el verso, convirtiéndolo en letrero o pancarta, como en los casos que los encierra entre líneas o cuando los presenta como anuncios comerciales.

Por lo tanto, Oquendo, con este conjunto de elementos puede actuar a tres niveles, el auditivo, el visual y el de los sentidos del texto constituyéndose un procedimiento. Lo leído, lo visto y la musicalidad (ritmo, tempo, tono) que se

expresan bajo artilugios visuales en el texto complotan para la creación de un sentido unitario de la expresión. El texto hace confluir estos mecanismos para que en el proceso de lectura estos efectos explodieren liberando el sentido.

3.2.3. Nivel de las estructuraciones figurativo-simbólicas: procedimientos sinestésicos y metagoge.

Las realizaciones textuales en *5 metros de poemas* de pueden suscribir mayoritariamente dentro del campo de la metáfora, tanto si se trata de la sinestesia propiamente dicha (el tropo descrito desde la retórica tradicional y desarrollado por Arduini) como del procedimiento sinestésico propio del espíritu intercultural del poema graficado en su concepción no solamente como libro objeto sino como conjunto de poemas objeto. Dentro de esta última definición, encajan dos realizaciones textuales diferentes que adscriben, respectivamente al campo de la metonimia y al de la metáfora: son el caligrama y esta suerte de abstraccionismo visual que se encuentra en los poemas a doble página de *5 metros de poemas*: el trabajo del verso flotante en la página para construir los llamados «poemas acéntricos», poemas en los cuales el verso flota libremente y se construye en tipografías y tamaños de tipo diferentes. En Oquendo de Amat se puede distinguir momentos en los cuales adscribe a la poética del caligrama, que serían, según Belli, los menos según anota en la conclusión 3 de su tesis doctoral:

Salvo aislados conatos caligramáticos a lo Apollinaire, el estilo de 5 metros de poemas está más próximo a la concepción visual de *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*, de Stéphane Mallarmé, en razón a la lectura simultánea en doble hoja, el uso de la tipografía y el blanco de la página (1980, p.79)

Como señalamos, los poemas reproducen, en mayor proporción, la poética de los versos de *Un coup de dés...* de Mallarmé, desligados del orden convencional de lectura y formando una especie de constelación que hizo comentar a Paul Valéry:

«Habiéndome leído lo más lisamente del mundo su *Coup de dés*, como simple preparación para una mayor sorpresa, Mallarmé al fin me hizo considerar el “dispositivo”. Me pareció ver la figura de un pensamiento, por la primera vez situado en nuestro espacio... Aquí verdaderamente, la extensión hablaba, pensaba, engendraba formas temporales...». ⁶⁶

Oquendo de Amat construye poemas de raigambre sinestésica cuando aproxima lo visual pictórico a lo sonoro (tipografías variadas, tanto en familia de letra como en tamaño o espaciado, entre otros procedimientos).

Para entender la naturaleza visual de los poemas es necesario referirse a un antecedente ligeramente anterior a la poesía de Oquendo, se trata de los trabajos ya mencionados del grupo de Neoplasticistas que se expresaron en la revista *De Stijl* (El estilo), esta vez en el campo de la literatura.. Las relaciones entre la poesía de Oquendo y los manifiestos de *De Stijl* no solamente se agotan en una intencionalidad integradora de todas las artes; existe, además, una estética que se expresaba en las carátulas y composiciones textuales de Theo Van Doesburg. Entre los miembros del colectivo *De Stijl*, Van Doesburg sobresalía como un talento múltiple, que no solamente destacó como pintor, también fue arquitecto y diseñador gráfico a la vez que poeta. Entre sus textos, hemos escogido una página de un volumen de la revista dedicado a reproducir un poemario completo en el cual el manejo visual del texto, similar a los

⁶⁶ Citado en Vitier, 1991.

poemas de Oquendo, es muy evidente. Es preciso aclarar que no se está sugiriendo algún tipo de plagio o siquiera contacto o lectura por parte de Oquendo respecto a *De Stijl*. Lo más probable, hasta demostrar lo contrario, es que Oquendo, como poeta sensible y expuesto a los logros de la vanguardia pictórica europea, haya llegado a similares realizaciones a partir de las impresiones recibidas al recorrer un camino común al de los neoplasticistas: simbolismo francés (Mallarmé como epígono), cubismo y vanguardia en general, lo que haría que los textos de Van Doesburg (1920) prefigurasen, tres o cinco años antes de su redacción, la disposición gráfica y trabajo tipográfico de *5 metros de poemas*, como podemos ver en el siguiente ejemplo extraído de un número de la revista *De Stijl* dedicado monográficamente a recoger los poemas de Theo van Doesburg escritos bajo el seudónimo I. K. Bonset (Figura 7), en los que se puede notar una sensibilidad muy cercana a la que encontraríamos en *5 metros de poemas* 6 años después, con la misma motivación de combinar el efecto del sentido generado por las palabras con el efecto que produce su disposición en la hoja en blanco y la atribución de volúmenes y distribuciones variadas. El texto fue publicado con el título: *Anthologie-Bonset, A collection of visual poetry by I.K. Bonset.*⁶⁷ y constituye una muestra fehaciente de que una nueva estética buscaba, en los comienzos del siglo XX, liberar el texto en su dimensión espacial y para ello usaba, como se menciona en la cita textual previa, «todos los medios que están a nuestra disposición» según confesión de parte de los integrantes de *De Stijl*.

⁶⁷ El número en cuestión de la revista *De Stijl* está datado en 1921. Es un adelanto de la poética Dada, pero también de una sensibilidad reactiva ante la modernidad como modelo pan cultural.



Figura 7: Página extraída de la Antología de I.K. Bonset, publicada en 1921 en la revista *De Stijl*.

En concreto, es factible pensar que existe una cercanía estética entre lo propuesto por el neoplasticismo como escuela pictórica, las elucubraciones estéticas de este movimiento y los textos tanto de Van Doesburg como de Oquendo. En 1921, año de la aparición del volumen de *De Stijl* que reproduce los poemas de Van Doesburg, ya había Mondrian transitado por el expresionismo naturalista y flirteado con el cubismo analítico con una serie de cuadros con el árbol como tema (Figura 8). Temprano, en 1913, había iniciado el camino que lo llevaría en 1919 a comenzar su famosa serie *Composiciones*.

Al abandonar el árbol comienza la verdadera especulación, hacia 1913. En el mismo momento en que los cubistas inician el retorno hacia las formas sensibles, Mondrian toma el camino opuesto transformando el plano del cuadro en un juego de verticales y horizontales que determinan ángulos de diverso tamaño y posición, yuxtapuestos, además, rellenado todavía con un color sensible de finas variaciones tonales. (Romero, 1992; pp. 197-198)



Fig. 8: Variaciones sobre un árbol en el tiempo por Piet Mondrian

El Mondrian de los rectángulos de color sólido está completamente definido hacia 1919, cuatro años antes de que Oquendo redactase los primeros poemas de *5 metros de poemas* y 8 años antes de la publicación del poemario por la imprenta Minerva. ¿Habría tenido acceso a la visión de reproducciones de los cuadros neoplasticistas? ¿Habría conocido los volúmenes de *De Stijl* publicados en 1921? Son respuestas de difícil solución pero que, en el mejor de los casos plantean la existencia de un interesante puente entre la reacción de artistas plásticos holandeses de entreguerras y un ilustrado poeta peruano con vocación de migrante físico y cultural.

Pasando a la descripción del texto, la naturaleza de libro-objeto o poema-visual de *5 metros de poemas* se hace evidente a simple vista: una hoja única de casi 5 metros de extensión en la cual, a manera de una cinta cinematográfica, se despliegan los poemas como cuadros de la misma así como la distribución física de los versos y el trabajo sobre el grafema en términos de tipografía, tamaño de fuente, separación entre grafemas y uso del texto para la representación gráfica siguiendo tanto el modelo caligramático de

Apollinaire como el de constelaciones propuesto por Mallarmé. El primer síntoma sinestésico del texto es, por lo tanto, su naturaleza de libro que no sólo espera ser leído sino además contemplado, manipulado y vendido como objeto. Con esto último hacemos referencia al comentario ya muy extendido del sentido de titular al poemario de la misma forma de una mercadería que se expende, al metro, al peso, por docena, etc.

Desde los primeros poemas, la distribución de las grafías en el espacio del poema implica una voluntad representativa pre sinestésica; se trata de casos en los cuales se sigue la norma caligramática de representar al objeto aludido con la distribución misma de los versos, como en este ejemplo:

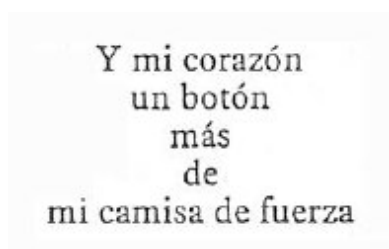


Fig. 9: extracto de «poema del manicomio»

En el cual mediante la disminución de sílabas de cada verso iniciando desde «Y mi corazón», se reproduce la forma de un botón visto de perfil pasado a través del ojal, en la base de la manga de la camisa o de la tela de la misma. Esta base correspondería al verso «mi camisa de fuerza», mientras que los versos monosilábicos «más» y «de» corresponderían al hilo repasado entre los agujeros del botón que actúan como ligazón entre el botón y la superficie de

la manga de la camisa.⁶⁸ El verso «Y mi corazón» que, como dijimos, correspondería a una visión en corte lateral de la superficie visible del botón al ser pasado a través del ojal, representaría el exterior visto desde el encierro de la camisa de fuerza.

En otros poemas, la distribución de los versos es más libre respecto al orden estrófico convencional en occidente y a los límites que impone la intención caligramática, y únicamente se somete a un calculado balanceo de pesos y contrapesos que expresan una mirada distinta respecto a las potencialidades encerradas en el espacio de la hoja en blanco como podemos observar en «réclam» (Figura 10), segundo poema de distribución caprichosa en la serie de 18 poemas que conforman el poemario.

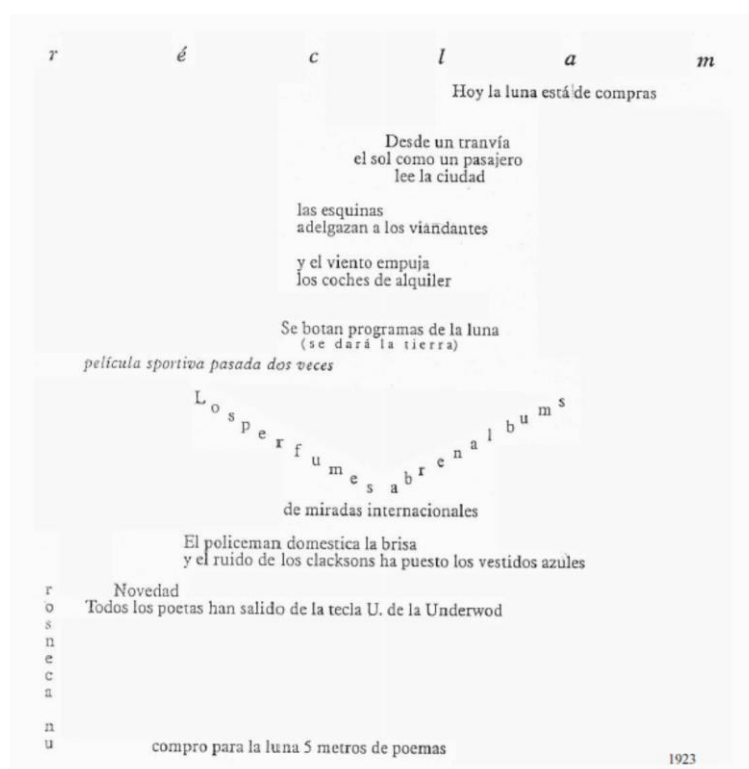


Figura 10: poema «réclam», datado 1923

⁶⁸ Corresponde al poema llamado «poema del manicomio» de *5 metros de poemas*.

En el caso de poemas de esta naturaleza, dos son las fuentes para sospechar de una labor a conciencia; la primera fuente se extrae de la biografía de Oquendo de Amat escrita por Ayala en la cual se narra que Oquendo escribía los poemas en una pizarra, en la cual modificaba la ubicación de los versos.⁶⁹ La segunda fuente es intrínseca al texto y se basa en un juego de equivalencias o características comunes condicionadas por la naturaleza de los textos: los poemas de referente biográfico o vinculados al mundo de los afectos suelen seguir una repartición clásica en versos ordenados uno tras otro, mientras los poemas representativos de la modernidad o del ritmo de las ciudades modernas suelen descentrarse, relativizar el centro o anularlo, privilegiando la imagen de conjunto y forzando el eje de lectura. Como ejemplo, veamos el clásico poema «new york» reducido a una imagen con letra pequeña que nos permitirá apreciarlo completo, en las dos caras en las que se editó originalmente, y poder verlo más como objeto que como texto literario.

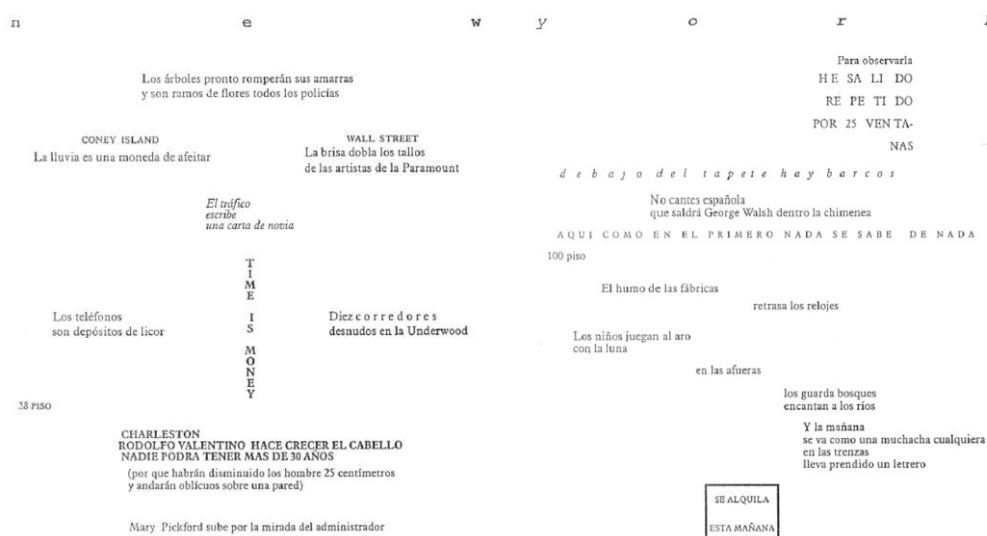


Figura 11: Poema «new york», compuesto a doble página.

⁶⁹ Testimonio oral de Lizandro de Amat Machicao, citado en Ayala, 1998; p. 117

Por otro lado, los textos relacionados con la infancia o la intimidad siguen un patrón convencional de distribución del verso, manteniendo intacto el eje de lectura occidental, como es el caso del poema más citado del autor: «madre» (Figura 12), en el cual la única novedad gráfica es la distribución del título ocupando toda la parte superior de la hoja, lo que constituía una práctica relativamente extendida entre los poetas vanguardistas de los años 20 en el Perú.

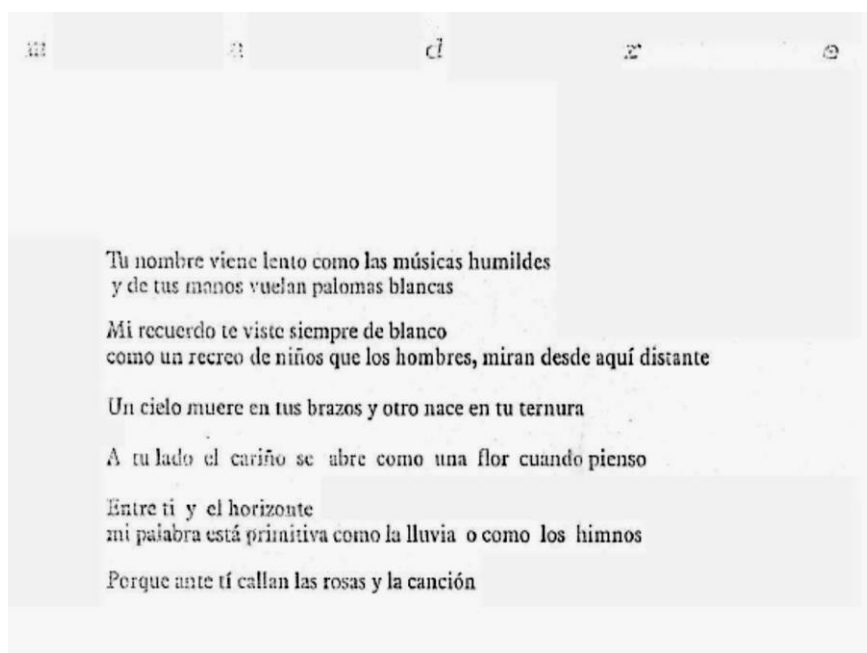


Figura 12: Poema «madre» datado 1925

Para referirnos a los ejes tradicionales de lectura y los rompimientos posibles dentro del patrón occidental, podemos citar los esquemas trabajados por el poeta Rodolfo Hinostroza (1981; pp. 102-106) quien procede a dividir la hoja en blanco diferenciando ejes de lectura y algo que podríamos llamar ejes de silencio o, según sus propias palabras «ejes de lectura virtual».

Así, el eje de lectura tradicional occidental es aquel que sigue un recorrido en zigzag que lleva del punto a hacia el punto d:

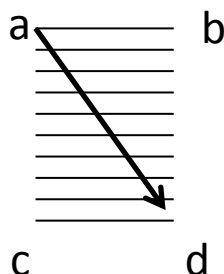


Figura 13: Esquema de lectura convencional en occidente, según R. Hinostroza

Luego propone un eje de lectura virtual, inexistente y opuesta, pero presente como ausencia o potencialidad del texto definido por un recorrido, esta vez en línea punteada que va de b hacia c:

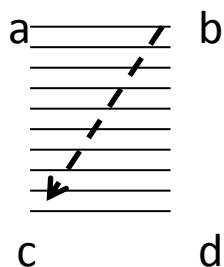


Figura 14: Eje de lectura vacío, según el mismo autor

Luego, incluye los ejes visuales que determinan las posiciones Arriba-Abajo e Izquierda-Derecha:

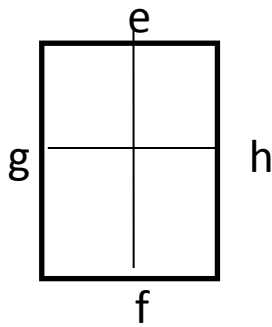


Figura 15: Adiciones espaciales al eje de lectura

Para finalmente generar una dinámica potencial del texto poético que incluye los dos ejes y las cuatro ubicaciones en el espacio en blanco:

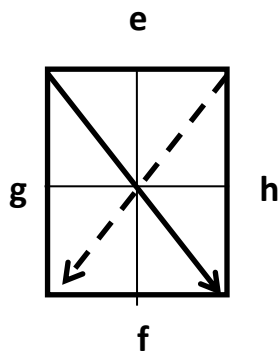


Figura 16: espacialidad y ejes de lectura

Trasladando este esquema al espacio de la hoja abierta empleado por Mallarme (y ciertamente por Oquendo) el juego de tensiones y líneas de sentido, bajo el parámetro occidental, sería graficado de la siguiente manera:

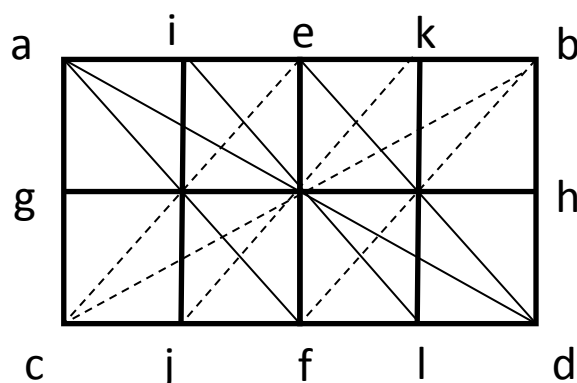


Figura 17: Ejes de lectura potenciales y espacialidades en doble página

En este diagrama, las líneas sólidas representan los ejes de lectura convencionales en occidente y las líneas punteadas las ausencias significantes que contribuyen a generar la red de silencio sobre la cual se estructura el texto. (Hinostroza, 1981; pp. 102-104). En estos ejes de lectura se ponen en juego las unidades de corte, denominadas así por Hinostroza, que son unidades de encabalgamiento de versos o versos aislados con valor sintagmático. La lectura del poema se hace ambigua cuando se suceden estrofas con unidades de corte que desafían el eje tradicional, figuras que Hinostroza denomina en «puente» (texto – blanco – texto), en «horqueta» (Texto – descenso de línea – texto – ascenso de línea – texto) y «escalón» (texto - ascenso de línea - texto – ascenso de línea – texto, etc.) y que sirven para construir el texto a doble página. En relación a la última gráfica, señala Hinostroza

El lujoso desarrollo del «golpe de dados» en el espacio, la elaboración de la compleja textura del poema, es posible únicamente gracias al empleo de todas las unidades de corte que son tributarias tanto de los ejes de lectura *ad*, *cb*, cuanto de los ejes posicionales *ef*, *gh*. (p. 106)

Habría que añadir algo sobre los signos de puntuación, inexistentes en *5 metros de poemas* y *Un coup de dés...*, y su función. Si, como se reconoce universalmente, su empleo obedece a la dosificación de los silencios en el texto, su capacidad para traducir el ritmo del mismo es de consecuencia tautológica, los signos de puntuación son «la articulación del silencio en el interior de la lengua» (Hinostroza, 1981; p. 106). En estos poemarios el ritmo depende del espacio en blanco que soporta al silencio como estructurante del poema; en el caso de Mallarmé (y esto lo extendemos a Oquendo de Amat) ya que, como menciona Hinostroza, «la generalización de la dislocación sintáctica [...] implica el surgimiento de un “sobre-significado”, ligado a la invasión masiva del silencio en el seno de la propia sintaxis». (p. 107)

La separación visual en ejes de lectura no solamente genera una suerte de balance físico; puede constituir, además, un cierto ritmo más perceptible en el caso de la poesía, sobre todo cuando esta se desprende de la figurativización y se acerca a lo conceptual-minimalista. A fin de presentar un ejemplo pictórico para esta variación en el ritmo visual del texto, a partir de una misma realidad: el impacto del ritmo de la ciudad moderna («new york») sobre el poema de Oquendo, consideremos dos cuadros neoplasticistas de Piet Mondrian, recordando que el ritmo en pintura, se expresa como la combinación y la sucesión armoniosa de formas siguiendo un orden preestablecido que contempla tanto los espacios vacíos como los ocupados.⁷⁰ La vinculación entre Oquendo de Amat y el neoplasticismo es más evidente y específica que la tantas veces repetida influencia del cubismo. Los autores que se apresuran a señalar el cubismo pictórico como antecedente de las otras artes yerran en su

⁷⁰ Tanto en el caso de Mallarmé como en el de *5 metros de poemas*, el empleo de los signos de puntuación es inexistente.

afirmación por remitirse a la referencia más fácilmente perceptible y olvidando rescatar los procedimientos fundamentales que subyacen a todas las manifestaciones del arte de vanguardia de inicios del siglo XX, este es el simultaneismo y el perspectivismo. La base de la construcción de lo imaginario en los poemas de Oquendo es la fragmentación, entendida como un proceso diferente al de los pintores cubistas quienes construyen un objeto viéndolo y representándolo desde diferentes ángulos, mientras Oquendo escribe desde una perspectiva más cercana al simbolismo francés, movimiento que ya había sentado las bases de la mirada móvil expresada como simultaneísmo si tomamos como base el tiempo y perspectivismo si anclamos la atención en el punto de vista, es decir, un manejo del tiempo como una entidad estática y un manejo de la mirada como una superposición de perspectivas para construir un solo objeto.

Oquendo no es un poeta de objetos, Oquendo construye paisajes, a la manera como Mallarmé representa una constelación que reproduce su sensibilidad poética en la página única o doble. Cuando trabaja el objeto su mirada retrocede hacia el caligrama, cuando construye paisajes poéticos, se adhiere al procedimiento sinestésico y genera un texto pleno de simultaneismo discursivo. Por ello es importante entender la distinción entre écfrasis (procedimiento base del caligrama) y sinestesia (procedimiento base de la poética mallarmeana, por extensión la de Oquendo). Sin esta distinción, se explica catalogar de cubista a Oquendo cuando en sentido estricto esta etiqueta corresponde más a Apollinaire y sus seguidores que practican el caligrama. Ciertamente Oquendo construye pequeños trozos caligramáticos en *5 metros de poemas*, pero lo esencial de su poética se encuentra en la

construcción de ese puente entre el simbolismo y el concretismo a través de una vanguardia local intercultural.⁷¹

Por estas distinciones, para entender el manejo del espacio en blanco del poema no sólo es pertinente retroceder hasta Mallarmé, sino también revisar la obra pictórica y el credo estético del movimiento neoplasticista y, específicamente de Piet Mondrian.

Ya nos hemos referido con anterioridad al vínculo entre Oquendo y el Neoplasticismo en cuanto a postulados generales; sin embargo, existe una similar respuesta rítmica espacial en la poesía de Oquendo de Amat y la pintura de Piet Mondrian; este pintor holandés fue el primero en proponer la reducción de la pintura a sus elementos básicos constitutivos, la línea y el color⁷² y, como ya vimos, hizo conocer sus planteamientos estéticos a través de la ya mencionada revista *De Stijl*. Inicialmente construyó una abstracción minimalista a partir de lo figurativo para luego centrar su trabajo en la construcción de ritmos y duraciones en las cuales el color denotaba la intensidad y el tamaño la duración, en una suerte de traducción minimalista entre música y poesía, cercana a la metáfora.

De los dos cuadros propuestos, el primero (Figura 18), una de sus conocidas composiciones, reproduce un ritmo estable, que busca traducir solidez en la composición y corresponde a su periodo creativo que culmina en 1919. El segundo (Figura 19), pertenece a la serie *Boogie Woogie*, compuesta por dos cuadros célebres, el *Broadway Boogie Woogie* y el que apreciamos en

⁷¹ La naturaleza de esta transculturación se explicita en el último capítulo de esta tesis al analizar las relaciones entre sinestesia y posmodernidad.

⁷² El más claro ejemplo lo encontramos en la serie de cuadros en los cuales para representar una vaca, Van Doesburg parte de la figura como fenómeno del mundo real y luego la reduce a líneas rectas, terminando por representar al animal en una serie de rectángulos (véase este ejemplo en la página 81 de la presente tesis).

la gráfica, *Victory Boogie Woogie*, obra inconclusa por la muerte del artista, la cual, al igual que el primer cuadro de la serie, sigue el ritmo acelerado del *Boogie Woogie jazz* y descentra la composición de forma extrema, presentando a la vista una multiplicidad de ejes probables de lectura. La palabra clave para entender la poética de Mondrian y su trabajo de volúmenes, ritmos y pesos es «balance».

Existe un balance múltiple, veamos, por ejemplo el que se percibe entre los hemisferios izquierdo y derecho de ambos cuadros, a pesar de que en el primero, Composición C, hay más porcentaje de área coloreada a la izquierda que a la derecha, la opacidad del color azul y su ubicación espacial, equilibran la composición.

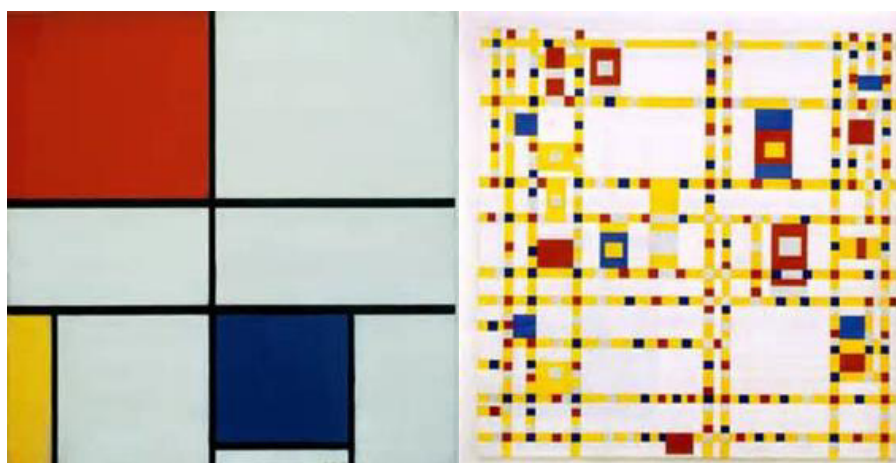


Figura 18. Piet Mondrian: Composición C Figura 19. Piet Mondrian: Victory Boogie Woogie (Obra inconclusa)

Este manejo de los espacios de la página en blanco, sobre todo en los poemas de página doble, se reproduce en los poemas de *5 metros de poemas*, en los cuales se puede percibir una búsqueda de balance visual similar a la que

propone Oquendo de Amat. Este sería un primer avance del procedimiento sinestésico, el poema busca significar textual y visualmente. Al igual que en el caso de Mondrian, es el ritmo de la ciudad —en la cual todo parece ocurrir al mismo tiempo y tan rápido que no sabemos dónde fijar la mirada— el que determina la dispersión del texto en toda la página, sincopando el ritmo y descentrando la forma, de la misma manera como ocurre en los cuadros póstumos de Mondrian.

Un segundo mecanismo sinestésico consiste en la variabilidad tipográfica. El manejo de la tipografía reproduce o exige, finalmente, diferentes realizaciones sonoras. En el caso del entorno del poema, escrito en un momento en el cual la lectura silenciosa se está imponiendo sobre la lectura en alta voz, el volumen del sonido, su tempo, el ritmo, son afectados por efectos tipográficos conscientemente colocados en el poema. Como por ejemplo en:

En Amberes
E l c a l o r e s c o m o u n p e n s i o n i s t a

Fig. 20: Extracto de «amberes»

En el cual las palabras deben pronunciarse mentalmente de manera muy lenta, espaciando grafías con silencios más largos o extensiones fonemáticas, tal como si estuviésemos siguiendo los postulados de Mondrian sobre la sonoridad de los lienzos. Asimismo, la grafía reproduce el efecto aletargante del calor, se construye una *performance* textual en la cual el efecto sensorial del calor es reproducido en el texto gracias a la disposición tipográfica, incluyendo además un contraste entre el verso anterior, sin intención

sinestésica, y el analizado. Asimismo, es de sobra conocido el efecto del calor sobre los cuerpos físicos: los dilata, que es lo que aparenta haber sucedido con el verso y que se representa por el espaciado entre letras. Este segundo mecanismo es el que genera el acercamiento de Oquendo a la escritura caligramática, que constituye una de las formas de sinestesia, más cercana a lo representativo y eufónico, como se vio anteriormente, que a lo conceptual, y por este motivo, tributario del sentido clásico erróneamente atribuido a la frase horaciana *ut pictura poesis*.⁷³

En algunos casos se observa el uso del poema en estructura escalonada combinada con cambios de tipografía como en este caso:

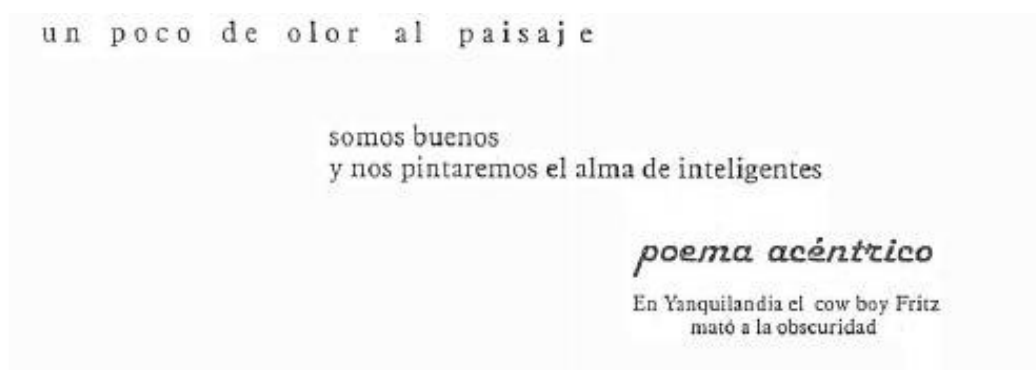


Figura 21: Extracto de «film de los paisajes» página derecha.

En el cual nos enfrentamos a cuatro tipografías distintas con diferente tamaño, lo que constituye una gradación doble: no solamente la distribución está escalonada; existe una diferencia de volumen sonoro implícita en el texto, tal como el caso de atribuir, en la redacción de textos electrónicos, sobre todo, a las mayúsculas la denotación de grito o voz alta; siguiendo esta lógica, el texto en tipo menor («En yauquilandia...») debe ser leído en voz (interior) baja.

⁷³ Como la pintura, así la poesía, traducción de Alfonso Cuatrecasas.

Otras posibilidades son jugar con formas y tipos, así, una tipografía altamente decorada, con serifas largas y amplias, representará el sema «solemnidad» o «formalidad», tipos gruesos con remates rectos transmitirán «contundencia», etc. Estas elecciones tipográficas jugaron un rol sumamente importante, por ejemplo, en la composición de *Un coup de des*.⁷⁴ Tanto en el caso de Mallarmé como en el del texto de Oquendo, la escritura-imagen del poema, representan no solamente redes de significación vinculadas al significado de las palabras sino además a efectos visuales y sonoros, que dan origen en una sola concreción textual, al efecto sinestésico. Teniendo en claro estos recursos pasemos a verificarlos texto a texto en el poemario.

Como consideración general, este puede dividirse bajo un criterio cronológico (poemas escritos en 1923 y poemas escritos en 1925), bajo un criterio narrativo-temático o bajo un criterio discursivo que corresponde al de las elecciones formales en el poemario. Para fines de esta tesis tomaremos este tercer nivel respecto al cual demostraremos que existe una correspondencia soterrada con el segundo, el del componente temático-narrativo. Es a partir de este supuesto que podemos establecer un criterio de análisis del poemario que divide los poemas en: a) Poemas con distribución de lectura convencional, es decir con versos alineados con justificación al lado izquierdo y lectura de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo línea por línea, y b) poemas «acéntricos», en los cuales se multiplica el uso de los ejes de lectura —tal como vimos en los gráficos propuestos por Hinostroza— y el verso se distribuye por todo el blanco de la página. La categoría «poema

⁷⁴ Es ampliamente reconocida la injerencia de Mallarmé durante la impresión de su famoso poema y también la es la de Oquendo de Amat, quien revisaba los borradores y realizaba correcciones de orden tipográfico y de ubicación espacial de los tipos en la caja.

acéntrico» se encuentra en el mismo poemario, en «film de los paisajes» y la aplicamos a los textos al interior de *5 metros de poemas* que no siguen una línea discursiva única, en los cuales los versos, a la manera de Apollinaire en *Alcools*, constituyen una unidad significativa independiente que construye el sentido del poema por acumulación. La correspondencia entre la dispersión del texto, independencia de los versos y carencia de línea narrativa constituyen lo que Gonzales Vigil denominara «sentido integrador» que genera «frucción global». ⁷⁵ Atendiendo a la distribución, espacio sobre el que se construye y referente del poema, dividido en interior y externo, los poemas se distribuyen según la siguiente tabla:

Nº	Título	Tradicional	Acéntrico	Doble hoja	Mundo interior
1	aldeanita	X			X
2	cuarto de los espejos		X		
3	poema del manicomio		X		X
4	réclam		X		
5	compañera	X			X
6	poema del mar y de ella	X			X
7	film de los paisajes		X	X	
8	jardín		X		
9	mar		X		
10	poema	X			X
11	obsequio		X		
12	new york		X	X	
13	puerto		X		
14	comedor		X		
15	amberes		X	X	
16	madre	X			X
17	campo		X		
18	poema al lado del sueño	X			

Tabla 1: Clasificación de poemas de *5 metros de poemas* según distribución gráfica

⁷⁵ Véase página 15 de esta tesis.

Como se advierte en el cuadro, seis de dieciocho poemas manifiestan una distribución tradicional en el blanco de la hoja, de los 12 restantes, tres se presentan en doble hoja siguiendo al pie de la letra el ejemplo mallarmeano. Seis poemas del total presentan un locutor personaje, cinco de ellos se construyen bajo la forma tradicional de disponer los versos de un poema excepto «poema del manicomio». En esta serie, solamente poema al lado del sueño no presenta locutor personaje y es el que caracteriza Belli como poema pórtico que da entrada de pleno al surrealismo en la poesía de Oquendo, curiosamente, está ubicado al final, cerrando el poemario.

De esta clasificación en grupos podemos extraer una conclusión en términos de forma externa, disposición gráfica de los versos del poema y referente. Los poemas con locutor personaje, aquellos caracterizados como intimistas y que Espezúa, como ya se vio, caracteriza en algunos casos como portadores del «sustrato andino» en la poesía de Oquendo, se adecúan a la disposición tradicional del poema, la única excepción es «poema del manicomio» y lo es por un motivo entendible; a diferencia de sus compañeros de serie, el escenario temporal en el que se desarrolla la narratividad del poema no es la remembranza del pasado, sino el presente y los motivos de un retorno emocional al pasado: «Tuve miedo / y me regresé de la locura». Es el poema en el cual varios autores han leído el enfrentamiento con la cosificación, la fetichización del individuo en la modernidad. Es un poema bisagra entre los textos «andinos» y aquellos de referente moderno (ciudades, maquinarias, espectáculos).

Es diferente el caso de los poemas en los cuales la modernidad está más presente, claramente «film de los paisajes», «new york» y «amberes», en

los cuales el uso del espacio es más visual, pictórico en el sentido que manejan los espacios Mondrian y el neoplasticismo. En estos poemas, el eje de lectura se descentra, se hace múltiple tal como ocurrió al pintor holandés al conocer el ritmo febril del *Boogie Woogie jazz*⁷⁶: Oquendo de Amat estaría representando un ritmo propio de la ciudad en el cual todo aparece simultáneamente y configura un escenario vasto que se expresa en: a) un poema sin centro visual, en el cual se aprovechan los múltiples ejes desarrollados por Hinostroza en su trabajo sobre Mallarmé y b) poemas de doble hoja que representan la amplitud, vastedad del panorama de la urbe moderna o de un mundo que al achicarse mediante la posibilidad de los viajes transatlánticos, se hizo, paradójicamente, más grande.

Existe, pues, una tensividad que se manifiesta en el poema bajo el siguiente esquema:

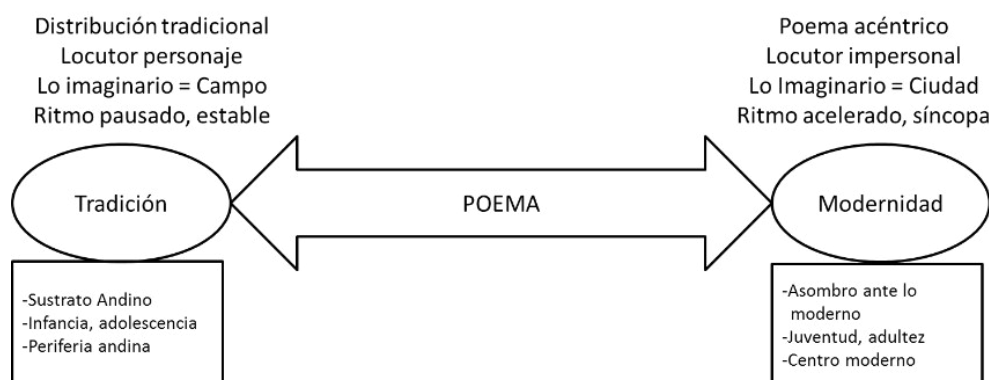


Figura 22: Tensiones en la poética de *5 metros de poemas*

⁷⁶ *Broadway Boogie-Woogie* (1942–43) se encuentra en *The Museum of Modern Art*, en Manhattan (MOMA). Está compuesto con vibrantes cuadrados de color brillante que parecen saltar del cuadro y reproducen el efecto de las luces de neón. En este cuadro y el incompleto *Victory Boogie Woogie* (1942–44.), Mondrian reemplazó las líneas sólidas con líneas creadas por los rectángulos de color adyacentes. Algunos son pequeños trozos de papel engomado de varios colores Rectángulos mayores de color, sin bordes, funcionan como acentos en el diseño. Algunos contienen pequeños rectángulos concéntricos. Los trabajos de Mondrian de los años 20's y 30's son austeros, económicos en recursos, esta serie es brillante, vívida, refleja el ritmo musical del Boogie Woogie jazz y de la ciudad en las cuales los pintó (New York). En estos cuadros, las líneas desaparecen y las formas se auto limitan. Para Mondrian esta revolución fue tan importante como su abandono del figurativismo en 1913.

El poema juega en un espacio dinámico, en el cual su expresión se ubica más hacia la tradición o más hacia la modernidad, transitando en un continuo en un recorrido que puede detenerse en cualquier punto del mismo. Por ejemplo, «poema del manicomio» guarda una diferencia importante respecto a «aldeanita»; el primer poema es acéntrico, el segundo no. En «poema del manicomio» lo imaginario reproduce la presencia de la ciudad («veo a la calle que está mendiga de pasos»), o a la institución mental como construcción de vigilancia y reclusión propia de la modernidad bajo la figura de la camisa de fuerza y la referencia explícita en el título. En «aldeanita», el primer verso «aldeanita de seda» hace referencia en diminutivo a un personaje del campo caracterizado por tener trenzas, rasgo clásico del arreglo del cabello en el ande peruano, por lo tanto lo imaginario refiere al campo. Sin embargo, ambos poemas se redactan desde la perspectiva de un locutor personaje. En este continuo, «poema del manicomio» se desplazaría hacia la izquierda de «aldeanita», poema que estaría claramente figurativizado bajo el campo semántico del extremo izquierdo del gráfico. Otro elemento que contribuye a su desplazamiento en el gráfico de las tensividades en los poemas de *5 metros de poemas*, es la oposición clara entre madurez o mayoría de edad y niñez, la cual es vista como refugio de la locura.

No obstante estas diferencias, existe un elemento común y es la referencia a una interioridad, vista desde la perspectiva del locutor personaje en ambos poemas. Como vemos, se puede leer estos poemas como formas químicamente puras de los dos extremos; ambos se encuentran ubicados hacia la izquierda de la gráfica, pero lo interesante es descubrir que existe una diferencia relativa entre ambos por un mayor o menor desplazamiento y

constatar cómo este desplazamiento es operado por la aparición de la modernidad como figura alienante o alternizante. Condición que en otros textos cederá ante el confeso asombro o fascinación, ciertamente en aquellos más cercanos al extremo derecho del gráfico propuesto.

Veamos la gráfica de los vectores de lectura de los poemas siguiendo la propuesta de Hinostroza respecto al texto mallarmeano:

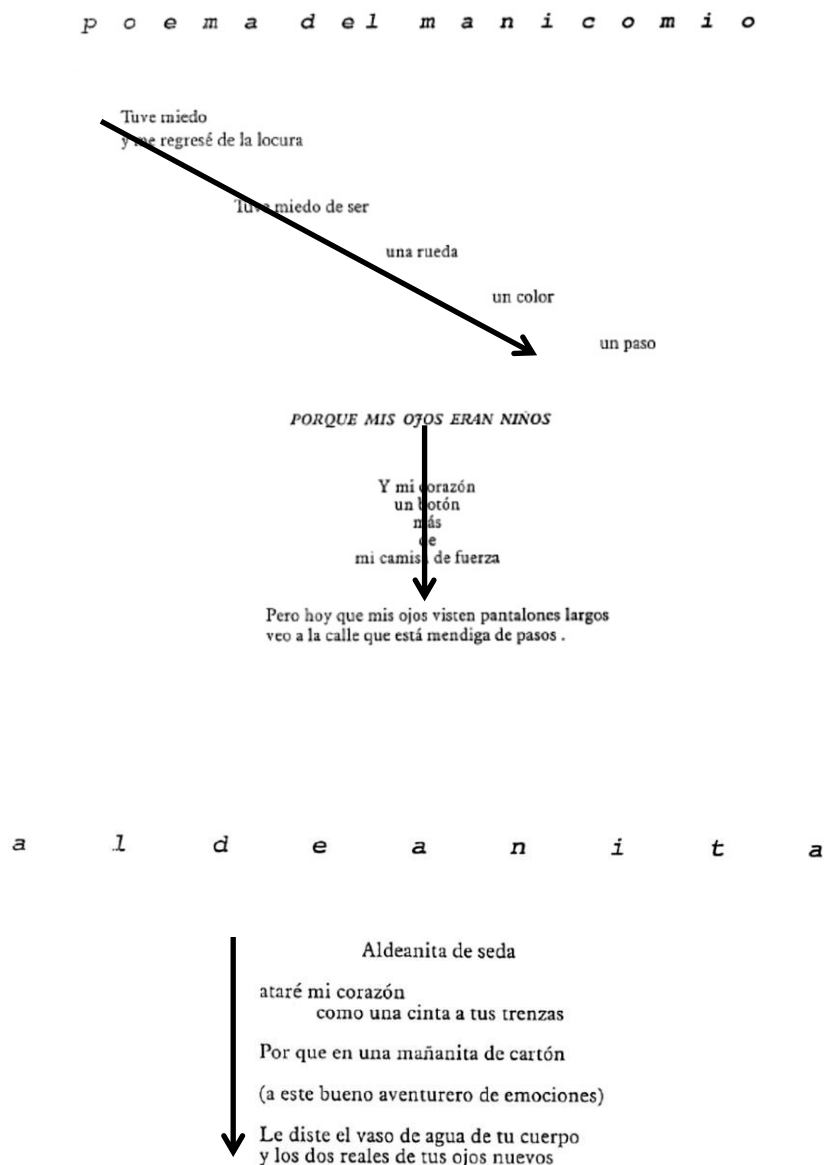


Figura 23: Dos ejemplos de vectores de lectura en 5 metros de poemas

Las flechas representan el recorrido visual sobre la página; en el primer caso, *poema del manicomio*, hay dos recorridos diferentes: el primero es una diagonal que grafica un recorrido escalonado descendente de izquierda a derecha, que ya había empleado Mallarmé, incluso trasponiendo el límite de la página simple o única. Esta primera diagonal es opuesta al recorrido tradicional de lectura occidental que supone un movimiento o vector continuo, sin las interrupciones de corte de verso (salvo entre los versos 2 y 3; el inicio del tercero en realidad calza con el final del primero) ya que estas coinciden con el vector, y luego es seguido por un vector rectilíneo condicionado fuertemente por un triángulo invertido que orienta la mirada hacia el centro de la hoja. En el segundo caso, «aldeanita», el vector vertical se compone por una alternancia en zigzag; de izquierda a derecha, luego sin lectura de derecha a izquierda con descenso de una línea y se repite el movimiento hasta el final del poema. El resumen visual de este movimiento, más complejo que el escalonado descendente pero que, paradójicamente, nos causa menos extrañeza que el de poema del manicomio, es una recta descendente en vertical.

Para analizar el extremo izquierdo del continuo, tomemos como ejemplo «film de los paisajes» y consideremos los vectores de lectura en este, el primer poema de doble página del poemario. Antes, debemos tomar nota que existen hasta 4 familias tipográficas en el texto y además de ello 4 variaciones tonales. La unión de las estrofas, en cuanto continuidad del discurso es inexistente. Se da a nivel del paisaje que se construye bajo un procedimiento simultaneista, no cubista, ya que no es un objeto único visto de diversos ángulo sino la yuxtaposición de imágenes como partes de un paisaje. Los tipos son los siguientes:

- 1 Las nubes
son el escape de gas de automóviles invisibles

- 2 Todas las casas son cubos de flores

- 3 se ha desdoblado el paisaje

- 4 *poema acéntrico*

Figura 24: Cuatro casos de tipografía en 5 metros de poemas

...que corresponderían a un tono ligero o el tono normal de lectura o conversación (1) otro de mayor profundidad, con un engolamiento de la voz, si se quiere (2), un tercero más ligero, aún, que el primero (3) y un tono entre solemne y jocoso (4) del cual se extrae una categoría de poema esencial en el texto de Oquendo, la del «poema acéntrico» precisamente correspondiente a estos poemas que pierden el centro o que manifiestan la concurrencia de múltiples ejes de lectura en base a los vectores de fuerza que atraviesan el espacio de la hoja.⁷⁷ Además de estas variantes hay que considerar el tamaño de la letra y el uso de mayúsculas y minúsculas como otra variante relacionada a la música del poema o al volumen en el que debe reproducirse cada texto; el

⁷⁷ Proponemos al lector que lea los textos, en un primer momento, como siempre se ha leído este poemario; iniciar por lo que está escrito en la página de la izquierda, siguiendo hacia abajo y, al terminar esta hoja, pasar a la de la derecha; y luego, como segunda lectura posible, que lo haga sin reparar en la división central, uniendo las estrofas como si se tratase de solamente una hoja muy ancha, para finalmente leer el poema en cualquier orden estrófico. Otro ejercicio de vanguardismo consistiría en tener un lector por cada estrofa del poema y que cada uno las enuncie en voz alta, según el tono y volumen que le dicte la tipografía, para construir una escultura sonora oquendiana.

más pequeño, en voz más baja, el que tiene mayor espaciado entre caracteres, con mayor lentitud.⁷⁸

En la distribución de los versos en estrofas breves, exceptuando la última porción del poema que el autor denomina NOTA, se aprecia una tendencia a construir el texto ocupando todo el blanco de la página pero con un desplazamiento general diagonal descendente hacia la derecha:

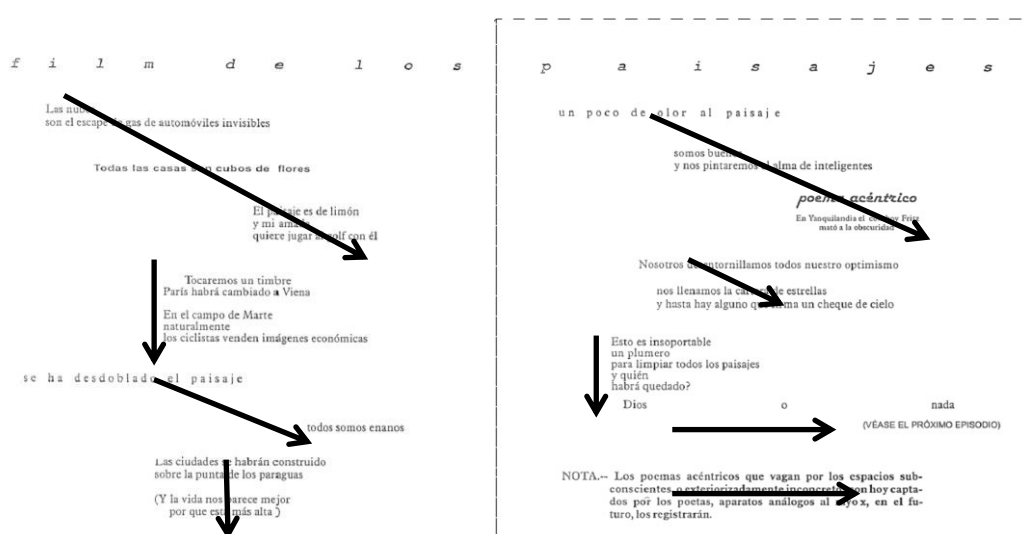


Figura 25: ejes de lecturas simétricos en «film de los paisajes»

Al apreciar el poema en dimensiones que dificultan la lectura, aparece predominante la distribución gráfica, en términos generales hay en 5 metros de poemas una tendencia a la composición de estrofas escalonadas, pero no todos los poemas acéntricos la emplean como diseño central; otros, como «new york», son más equilibrados en su composición gráfica y emplean una estructura del tipo balanza, en la cual predomina la búsqueda del equilibrio en

⁷⁸ Similar lectura encontramos en Lauer (2012) respecto al poema "Amanecer" de Alejandro Peralta, incluido en el poemario *Ande*.

el manejo del espacio (al menos en la primera hoja del poema) o en bloques centrados en sí mismos mas no en relación a la página, por lo que los seguimos definiendo como acéntricos.

Es importante diferenciar la construcción gráfica misma respecto a los ejes de lectura. Si vemos el texto de film de los paisajes como construcción puramente gráfica, sin considerar el fenómeno de la lectura, es decir, atendiendo solo a su aspecto visual, obtenemos un diseño ciertamente diferente:

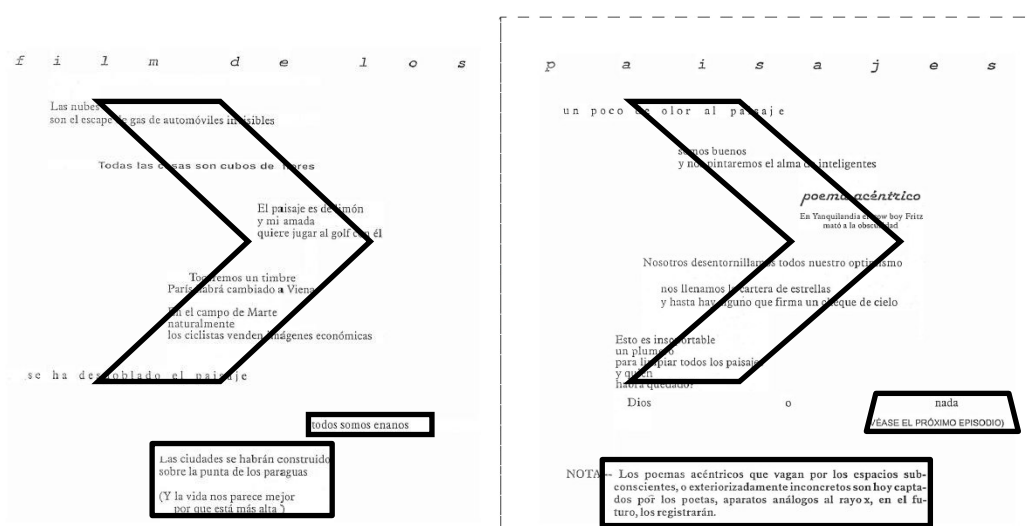


Figura 26: Distribución de versos en «film de los paisajes»

...en el cual se apreciaba una correspondencia de formas página a página con un consecuente acomodo de la proporción relativa entre los cuadriláteros mayores al pie de cada una y la dimensión del que actúa como acento o matiz.

El citado caso del poema «new york», es emblemático en la producción de Oquendo de Amat, tanto como de por sí lo es la ciudad a la que se alude respecto a la modernidad y su ritmo vital. Tanto en «new york» como en

«amberes», Oquendo de Amat despliega en mayor intensidad sus recursos sinestésicos. En primer lugar porque ambos poemas representan la esencia del poema acéntrico, ambos hacen referencia a ciudades con mucha vida comercial ya que se trata de puertos importantes de ingreso a América y Europa, respectivamente.⁷⁹ En segundo lugar porque reúne el procedimiento sinéstesico mediante las dos variables posibles, la figurativa (visual) y la tipográfica (sonora) y en tercer lugar porque la desconexión entre las estrofas que componen ambos poemas es una señal de cómo se percibe la modernidad desde la periferia, lo que ha llevado a muchos autores a hablar de desmembración del sujeto y alienación.

Veamos, en detalle, en el caso de «new york», algunos de estos mecanismos y su puesta en juego. En primer lugar, constatamos gráficamente la naturaleza acéntrica del texto por su distribución espacial, balanceada en la primera hoja y algo más desordenada en la segunda. En la primera se puede advertir el esbozo de un rostro en el cual el verso «TIME IS MONEY» representaría la nariz del personaje, «CONEY ISLAND» y «WALL STREET» las cejas u ojos del mismo. El mentón o boca lo insinúan los últimos versos, desde «CHARLESTON» hasta «Mary Pickford sube por la mirada del administrador». Como señalábamos, a diferencia de esta primera hoja del poema, en la segunda, la composición gráfica es caótica y reproduce la estructura escalonada típica del conjunto del poemario.

En su Historia de la literatura peruana, James Higgins (2006) describe su visión de la poesía de Oquendo de Amat como «un culto de lo moderno»

⁷⁹ Es preciso recordar que el nombre de Amberes debió circular mucho en el mundo entero por esos años ya que en esta ciudad se celebraron los juegos olímpicos de 1920, los primeros de la posguerra.

conformado por «secuencias inconexas de imágenes novedosas; la dislocación de la lógica y la gramática; recursos gráficos y disposiciones tipográficas inusitados (sic) que comunican el sentido del poema visualmente» (p. 162) y en su lectura de «new york», identifica en este «el poema que mejor evoca el dinamismo bullicioso de la urbe moderna» porque en él «la disposición tipográfica comunica simultáneamente la impresión de una encrucijada, de una corriente de tráfico y de las ubicuas vallas publicitarias» (p.163). Higgins demuestra en estas líneas su inclinación a la lectura pictórica, caligramática, es cierto, pero también una cierta inclinación eurocéntrica. Debe, sin embargo, advertirse que es cierto que en el poema mencionado hay referentes caligramático-representativos.

Por ejemplo, respecto a las variantes caligramáticas y tipográficas y su uso como elementos portadores de sentido, tenemos la redacción del verso ya mencionado «TIME IS MONEY» en sentido vertical de abajo hacia arriba reproduciendo los letreros luminosos de neón clásicos del paisaje de New York en los años 20's; la imagen de una ciudad comercial llena de avisos marida perfectamente con la del letrero de neón como símbolo de ese comercio y modernidad, creando una coherencia plena de sentido entre disposición del texto, tipo de letra (mayúscula) y entorno. Lo mismo puede decirse respecto a esta curiosa estrofa ya comentada por Belli (1980)

Para observarla
H E S A L I D O
R E P E T I D O
P O R 25 V E N T A -
N A S

Figura 27: extracto de «new york»

en la cual cada sílaba, gracias a la separación artificiosa entre cada una de ellas, parece representar gráficamente las ventanas de un edificio al cual hace alusión la estrofa, reproduciendo nuevamente la coherencia de forma y sentido, lo representado y su representación en un ejercicio visual/textual. Y finalmente, el enmarcado que convierte a la estrofa en un letrero más de la ciudad:

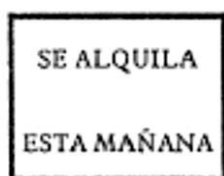


Figura 28: Ejemplo de «letrero publicitario» en «new york».

que debe ser uno de los versos más citados de *5 metros de poemas*, en el cual se echa mano del mismo procedimiento de crear una imagen visual para expresar la fetichización de lo natural, en este caso, la mañana.

El tercer elemento es la simultaneidad, creada por dos mecanismos: la desconexión del discurso y la indeterminación de la perspectiva visual. La desconexión del discurso es un fenómeno muy propio de la vanguardia que el surrealismo llevaría al extremo, a partir del imagismo de Pound en el cual cada estrofa aparenta ser independiente de la anterior, incluso cada verso, pero existe en el fondo del texto un referente central o sema que articula lo que aparentemente está desconectado. En el caso de Oquendo, esta desconexión es evidente en los poemas acéntricos, dedicados a la modernidad o al referente exótico; así vemos que, en poemas como «aldeanita», hay uso de conectores como «porque», «como», «y», que cumplen la función de enlazar los versos para crear un discurso con flujo lineal y narrativo, mientras que en

poemas como «new york», cada estrofa aparece como una pincelada de color para construir un paisaje en un estilo impresionista, así, es poco fluido el paso entre las estrofas «El tráfico / escribe / una carta de novia» y «los teléfonos / son depósitos de licor» y además «Diez corredores / desnudos en la Underwood», que a pesar de ser adyacentes guardan poquísima relación entre sí, salvo el hecho de representar a la ciudad de New York. Esta desconexión del discurso ha sido descrita por Fredric Jameson⁸⁰ como una poética esquizofrénica a partir del psicoanálisis lacaniano aplicado a los textos: «Lacan describe la esquizofrenia como una ruptura en la cadena significativa, es decir en la serie sintagmática de significantes entrelazados que constituyen una enunciación o un significado» (p. 66) Esta estética de la fragmentación la detecta Jameson al leer el poema «China» de Bob Perelman⁸¹

Vivimos en el tercer mundo a partir del sol. Número tres.
Nadie nos dice qué hacer
Los que nos enseñaron a contar fueron muy amables.
Siempre es hora de irse.
Si llueve, o bien tienes tu paraguas o no lo tienes.
El viento se lleva tu sombrero.
También sale el sol.
... (p. 70)

Jameson califica a este poema como «un ejercicio de discontinuidades» y es en esta descripción que este poema se emparenta con la poesía moderna desde su manifestación vanguardista para conformar un corpus de poemas esquizoides, en el sentido estético, no clínico del término. Tanto en «China»

⁸⁰ Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado. (Jameson 2008)

⁸¹ Perelman pertenece a un grupo de poetas denominados *Language Poets* (Poetas del lenguaje) que emergieron en la poesía norteamericana a fines de los 60's y primeros años de la década del 70. El texto fundacional de dicho grupo fue redactado por Ron Silliman en 1987. Se trata del libro de ensayos *The New Sentence* (La Oración Nueva)

como en «new york» esta redacción esquizoide crea el efecto de simultaneidad en la percepción⁸²; es un estado de conciencia en el cual el ataque sensorial de lo real impide al poeta articular secuencialmente el discurso, pareciera que ante el embate de una exterioridad agobiante, la sensación pura toma el control del texto y construye un camino de entrada y salida en el cual lo exterior y lo interior aparecen indiferenciados en el poema, como decía Blanca Varela, se trata de «convertir lo interior en exterior sin usar el /cuchillo» (Varela, 1996; p. 197).

Este recorrido de ida y vuelta es el que permite la indeterminación de la perspectiva visual; el poeta contempla la realidad física exterior y a la vez la proyecta en su interioridad reconstruyendo otra mirada que devuelve la frase como una construcción metagógica, trata lo material desde lo humano y lo devuelve animado, otras veces, lo humaniza mediante el recurso de la prosopopeya. Para verlo en acción citamos dos estrofas de «new york»: «El humo de las fábricas/ retrasa los relojes» en la cual el humo asume una potencialidad de actuar físicamente sobre lo inmaterial, el tiempo, y «El tráfico / escribe / una carta de novia» en la cual el tráfico es tratado como un ser humano enamorado.

La ya mencionada indeterminación de la perspectiva visual, esa mirada que ve tanto en todos lados que parece estar en todos o en ninguno a la vez, se representa gráficamente por el copamiento de la página. En la poesía convencional, el poema está limitado a ocupar un espacio que corresponde tradicionalmente al costado izquierdo de la página, algunas veces puede tomar

⁸² Posteriormente volveremos a esta característica que Jameson señala en la poesía posmoderna para establecer una relación entre los dos tipos de reacción ante la modernidad, el de la vanguardia de los veinte y el de los autores posmodernos actuales y discernir cómo en ambos casos lo que existe es una reacción de signo opuesto a la modernidad pero partiendo de su representación como ritmo.

el lado opuesto, el derecho, por un criterio de alineación del verso, si se justifica el reglón a la izquierda, el poema concentrará su masa hacia ese lado, si se justifica a la derecha, volcará la misma hacia ese lado de la página. Sin embargo, en los poemas acéntricos ocurre una indeterminación y relativización del espacio; el poema ocupa, se ve forzado a ocupar como una explosión, todo el espacio de la hoja, para ello incluso el título juega un rol. Como podemos apreciar en *5 metros de poemas*, el título se extiende en toda la parte superior de la página, ocupa la línea potencial en su totalidad. Si el título es breve, produce mayor extrañeza en el lector y genera, así como vimos en la explicitación del mecanismo de ralentización o enlentecimiento de la lectura en el poema «amberes» y, en general, en todos aquellos en los cuales se altera exagerándola la distancia entre los caracteres que componen la palabra o frase, una sensación de lentitud ya observada por Lauer respecto al poema «amanecer» de Alejandro Peralta y la disposición tipográfica del título, a lo Oquendo: «las letras del título están muy separadas –un recurso frecuente en esa época–, lo cual da desde el inicio una sensación aérea, ventilada, y a la vez demorada» (Lauer, 2012; p. 20).

A pesar de que Lauer menciona, entusiastamente, como «único» el «manejo de la disposición de los versos sobre la página en blanco» (p. 20) saltando por encima de Mallarmé y Oquendo, acierta al citar a Charles Olson y su teoría sobre el «Verso proyectivo» como una versión posterior de la estética de estos dos vanguardistas puneños miembros de la vanguardia latinoamericana que según el mismo autor «practicó como una manera de

ordenar gráficamente los contenidos sobre la página y así subvertir con efectos dramáticos la tipografía establecida» (p.20)⁸³

En «amberes», al igual que en «new york», encontramos una amplia batería de recursos sinestésicos; se repite la animación metagógica y prosopopéyica como en «Las cúpulas cantaron toda la mañana» (prosopopeya) o «amberes / es la ciudad lírica» (metagoge). Asimismo encontramos la variación tipográfica mencionada a propósito de «new york» en el siguiente verso (Figura 29), ya citado como realización sinestésica que vincula sensación de calor (lo táctil) y dilatación (lo espacial), en una realización textual-visual:

En Amberes
E l c a l o r e s c o m o u n p e n s i o n i s t a

Figura 29: Extracto de «amberes»

Haciendo justicia a los aciertos caligramáticos de Oquendo, notoriamente más sutiles que aquellos de Apollinaire, mencionamos el ejemplo de los siguientes versos que componen la escala de un barco del cual descenden los pasajeros que viajan desde América hasta Amberes en cuyo tope se encuentra una prosopopeya: «El cielo de pié (*sic*) con su gorrita a cuadros»

⁸³ El verso proyectivo es presentado como opuesto al tradicional, es decir al que se construye en y para la estrofa convencional en términos de disposición espacial. Olson cita como ejemplos de verso proyectivo a William C. Williams y Ezra Pound. El verso deviene proyectivo porque manifiesta una fuerza en el origen del poema que se vuelca en la página exigiendo una cierta disposición porque *form is never more than an extension of content. (or so it got phrased by one, R. Creeley, and it makes absolute sense to me, with this possible corollary, that right form, in any given poem, is the only and exclusively possible extension of content under hand.) There it is, brothers, sitting there, for use.* (la forma no es más que una extensión de un contenido (o así lo decía R[obert] Creeley, lo cual es absolutamente evidente para mí, con este posible corolario, que la forma correcta, en cualquier poema, es la extensión única y exclusiva de un contenido a la mano). Hela ahí, hermanos, esperando ser empleada. (nuestra traducción)

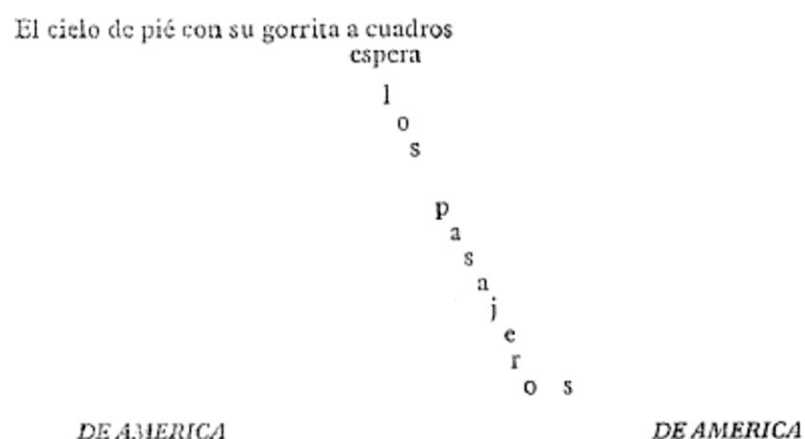


Figura 30: Ejemplo de caligrama en «amberes»

La imagen de Amberes y New York como ciudades hermanadas por la modernidad, por la maravilla del traslado de un lado a otro del mundo y por la integración cultural posible por la reducción de percepción de las distancias físicas es parte esencial de aquella de la modernidad y su proyecto integrador, unificador. Así, Amberes es «lírica», es «elástica», «Es la ciudad sin distancias». Qué notorio contraste con los poemas centrados, aquellos de sensibilidad andina y visualmente convencionales como «madre», en los cuales los campos semánticos que predominan son «humildad», «ternura», «cariño», «infancia» y los objetos ya no son transatlánticos, dulcerías, cúpulas, América, sino palomas, recreo, cielo, flor, lluvia, rosas, canción.

En esta contraposición entre dos universos semánticos separados por el tiempo y la sensibilidad y, como mencionábamos al citar a Charles Olson, la forma que es exigida por un contenido de manera biunívoca, se encuentra la clave para leer la transculturación, la heterogeneidad y, como resultado, el surgimiento de esta poesía intercultural.

3.2.4. Nivel de la cosmovisión: el sujeto migrante cultural.

El procedimiento y el discurso sinestésico son cada vez más importantes para entender la estética posmoderna y su barroquismo multitextual (Echeverría 1996). Desde los 60's, el arte conceptual venía indagando acerca de la unificación de los estímulos diversos en una sola manifestación. Surgen la poesía concreta, el *happening* y las instalaciones; el arte moderno usa la palabra y el sonido integrado al volumen o a lo bidimensional, finalmente, la estética musical produce el *video clip* musical que llega a ser tan importante que en este momento es imposible para un músico *pop* contemporáneo pensar en lanzar un tema sin el correspondiente video. El predominio de lo visual se hace cada vez más evidente y la potencia del mensaje repetido o representado simultáneamente desde diferentes plataformas sensoriales (oído, vista, tacto, gusto, olfato) forma parte del marketing moderno que ya ha reconocido a estas manifestaciones como una variante especial que se denomina «Marketing sensorial». Es parte de nuestro presente posmoderno en el cual, nos guste o no ser considerados como tales, vivimos. La sensibilidad de nuestros jóvenes ya opera a la manera de los sistemas operativos de computadora «*multitasking*», es decir con la capacidad de procesar más de un estímulo a la vez, y, muchas veces, un solo estímulo ya no es suficiente para impactarles.

En *5 metros de poemas* ya encontramos expresada esta convivencia de discursos o retóricas para la generación de un mensaje potente, lo visual textual se une a lo visual pictórico y a lo sonoro gracias a un inteligente uso de la tipografía y a la distribución de los versos. La importancia del ritmo en la transición del mundo pre moderno al moderno y el impacto de esta vivencia del

ritmo (que es finalmente una vivencia del tiempo) se encuentra en la génesis del procedimiento sinestésico y su mantenimiento hasta nuestros días como uno de los elementos base de la retórica de la posmodernidad. Ya lo presentaba así Eric Hobsbawn el gran historiador inglés al analizar la naturaleza de la sensibilidad posmoderna y cómo se habría iniciado en las postrimerías de la modernidad:

Las impresiones sensitivas, incluso las ideas, podían llegarles simultáneamente desde todos los frentes (mediante una combinación de titulares e imágenes, texto y anuncios en la página de un diario, el sonido de los auriculares mientras el ojo pasa revista a la página, mediante la yuxtaposición de imagen, voz, letra escrita y sonido) todo ello asimilado periféricamente, a menos que, por un instante, algo llamase su atención (...) La novedad consistía en que la tecnología impregnaba de arte la vida cotidiana privada o pública. Nunca antes había sido tan difícil escapar de una experiencia estética. «La obra de arte» se perdía en una corriente de palabras, de sonidos, de imágenes, en el entorno universal de lo que un día habríamos llamado arte (1994; p.514)

O Jameson al proponer las esculturas de Nam June Paik como modelo del arte posmoderno (2012; p.72) o los padres de los estudios culturales, entre ellos Horkheimer y Adorno al proponer al cine como paradigma del iluminismo de masas (1998; p. 43)

Parte de lo común a la producción de arte de la posmodernidad es su énfasis en lo visual como matriz generadora, de allí el auge del cine, la fotografía, la televisión. Pero, y muy notoriamente, ha sabido ingresar en las otras artes; en la literatura, el cambio del perspectivismo expresado en las diferentes voces o conciencias que construyen el relato o el poema ha cedido paso a la perspectiva visual de un narrador: «desde dónde se ve» es más importante que «quién dice». El sujeto en el texto se define por su mirada, es

precisamente lo que pareciera hacer Oquendo de Amat en sus poemas y que le valiera la vinculación con el cubismo; en ambos casos, la posmodernidad actual y lo visual en la vanguardia de la modernidad, están siendo generados como un efecto de la ponderación del espectáculo de lo moderno y una respuesta (en el sentido de contraposición) a lo moderno, en el segundo. El arte visual encontró su principal triunfo al integrar la más abstracta de las artes, la música, a través de la partida de nacimiento de la música *pop* apadrinada por la poesía y la lírica de verso y tono menor. Este triunfo se hizo palpable a fines de los 70, justamente cuando Hobsbawn (1994) data la muerte de la vanguardia, y su síntoma o representación emblemática es el auge del *video clip* musical. En la sensibilidad juvenil de ese entonces, luego del arte performativo, las instalaciones y los *happenings* de los 60's, se había generado una predisposición a leer múltiples estímulos estéticos en simultáneo.⁸⁴ En la poesía de Oquendo de Amat podemos hallar esta misma orientación hacia la saturación de los sentidos y la generación de una experiencia estética total, así como la fragmentación esquizoide del discurso, que en la lectura clásica de la estilística llevó a algunos autores a citar el cubismo como referente de Oquendo de Amat, cuando en realidad, a nivel profundo, el texto está acumulando impresiones sensoriales y escenas, editándolas bajo un procedimiento cuasi cinematográfico. Esta poética, esta *inventio* sinestésica, nace de una *intellectio* sobre la materia multiforme. El poema deviene una entidad con varias manifestaciones, tantas como el entorno en el cual se generan el texto y la sensibilidad que lo define, si lo posmoderno es lo unívoco

⁸⁴ Lo cual es parte muy importante en los ejemplos que propone Jameson en *Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*.

en lo diverso —es decir una conciencia unívoca orquestando diversas herramientas para transmitir la imagen de un mundo terminado, definido— entonces, para el vanguardismo, lo sinestésico es la fiesta de lo diverso por lo diverso.

La reducción del tiempo y el espacio mediante el proceso de conformación del sistema mundo y, consecuentemente, la literatura-mundo, impactan sobre las condiciones y naturaleza de la migración. Cornejo Polar estudia el fenómeno de la migración desde la perspectiva moderna (Cornejo Polar 1995, 2003), en un mundo en el cual, las distancias físicas y temporales, aunque abreviadas, aún existen.

Cornejo define al sujeto migrante desde la perspectiva física, siempre pensando en el productor de arte indigenista; aquel que proviene del mundo indígena y termina alojado físicamente en el mundo occidental, expresado en la imagen de la ciudad moderna letrada.

El sujeto migrante realiza dos tránsitos, uno físico, externo y otro interno, vital. En el discurso del migrante coexisten un aquí y ahora con un allá entonces. El drama del migrante es que su ser actualiza ese pasado trayéndolo al presente bajo la forma de un acto. Hay un desajuste profundo que se compensa en una síntesis nueva.

...la forma normalizada se instala en el presente y la otra, en algún sentido intermedia, como que grafica el desplazamiento del sujeto (Cornejo, 1995; p. 107)

El sujeto migrante construye, propone; al actualizar re edita. Para el caso del migrante andino en Lima, esta construcción es asociativa y explica la

conformación de clubes departamentales y las divisiones al interior de los barrios marginales según el lugar de procedencia del migrante. Se reproduce la lógica de los tambos alrededor de las huacas en los rituales religiosos signados por el peregrinaje, como por ejemplo el culto a Pachacamac.⁸⁵

A partir del peregrinaje podemos examinar las relaciones entre desplazamientos, transculturación e interculturalidad. El sujeto migrante, por su desplazamiento, accede a la transculturación. Gráficamente, el sujeto migrante intersecta con el sujeto transculturado. La migración es uno de los mecanismos que puede originar transculturación y, por tanto, literaturas situadas en el ámbito de lo intercultural.

Pero existe la posibilidad de un camino de doble sentido. Es decir que o bien el sujeto migra hacia la cultura o la cultura invade el espacio del sujeto, lo que se hace posible desde la formación de los imperios coloniales. (Moretti, 2006) Las ciudades principales en los países periféricos, o colonias, sirven a este propósito como frontera con la otra cultura. Así se genera una categoría de ciudadano que vive, según Homi Bhabha, *in between*, en los intersticios de la cultura dominante (Bhabha, 2002; p. 24). Para el caso peruano, el migrante andino se expone a una primera transculturación, tal como el peninsular llegado a la colonia se expuso al mismo fenómeno. Finalmente, ambos son potencialmente expuestos a la cultura-mundo que se inicia con la colonización mediante el viaje intelectual o físico. Siguiendo las ideas de Beatriz Sarlo, podemos afirmar que viajar ya no es solamente un proceso físico; todos los tiempos, los espacios coexisten en el mundo posmoderno. (Sarlo, 1994)

⁸⁵ Véase: Cieza de León, Pedro. *La Crónica del Conquista del Perú*. (1973)

La categoría de sujeto migrante, dejada en estado de propuesta por Cornejo Polar, aporta la comprensión de los procesos interculturales desde una perspectiva diferente. La dimensión antropológica se amplía hasta alcanzar aquella de los procesos de cognición. El sujeto migrante amerita el estudio de como genera su propia epistemología y como esta episteme explica que se pueda ampliar el proceso de migración hasta alcanzar una escala global. El sujeto migrante ya no es solamente el campesino humilde, también puede serlo el intelectual o artista que accede al sistema-mundo cultural; bien puede haberlo sido el mismo Cornejo Polar.

Integrado a esta lógica moderna se lee el planteamiento de Mamani (2009), concebido desde un mundo en el cual, las distancias físicas y temporales, aunque abreviadas, aún existen. Mamani señala que Oquendo de Amat «desarrolla una visión andina de lo urbano, pues ve las ciudades desde los significantes andinos. A través de la sensibilidad andina lee la ciudad» (p. 82). Es acierto de Mamani plantear esta perspectiva interna que explica tanto el asombro por lo diferente, como la añoranza de lo propio que ha denominado migraciones internas y externas a partir de la categoría del sujeto migrante de Antonio Cornejo Polar (2003; pp. 69-70). En los antecedentes de esta sensibilidad podemos leer el influjo del mundo andino por la formación del hogar (regida por la figura femenina, especialmente la madre y el mundo de la modernidad) y la cultura occidental (aportada por la figura paterna, quien fuera formado en Francia y mantuviese vínculos culturales con occidente bajo la forma de lectura de los autores franceses). El migrante actualiza el pasado y reedita el espacio del «allá entonces» en el «aquí y ahora». Existe un proceso psíquico, interno, que no necesariamente precisa de uno físico. La migración

en el caso de Oquendo es mayormente de índole cultural interna. Esto genera un texto en el cual estos mundos que colisionan se resuelven o armonizan en el texto mediante la metagoge o la prosopopeya; es un diálogo, no un monólogo de un sentido al otro. Hay una ambigüedad en Oquendo de Amat que nuestra crítica autoctonista, nacionalista quiere ver como resuelta a favor de lo andino cuando bien podría tratarse de una realización intercultural que, tanto como humaniza la modernidad, también la integra y la adopta. No hay en Oquendo de Amat recriminación ni denostación, sí una defensa de lo humano pero salvo alusiones a la fetichización (evidentes en «new york»), en «amberes», «film de los paisajes» y «mar», no se lee la misma crítica, todo es fascinación y deslumbramiento.

Es innegable la atracción de lo foráneo en el grupo que identificamos como «nuestros vanguardistas» a quienes Lauer, considerando a los vanguardistas andinos, sobre todo, define también como migrantes pero, nuevamente, desde una perspectiva meramente física. Para Lauer (2012), existen tres particularidades que definen y delimitan la vanguardia peruana: la primera es que se trata del primer movimiento que busca ser otra cosa distinta a lo indianista o hispanista; la segunda, que es un movimiento conformado casi en su totalidad por provincianos, la tercera es su naturaleza de «movimiento, hoy se diría, tráfuga, de exiliados. Vallejo, Oquendo de Amat, Parra del Riego, Abril, Delgado, por citar a los cinco primeros que recuerdo, se van y ya no regresan a vivir a sus pueblos en el Ande, ni a su país. Vienen a la costa y se van» (p. 155). Existe en ellos esta dolorosa contradicción de querer escapar de su pasado idílico, de romance, por una fascinación de modernidad porque si no, ¿cómo se explica el ansia de acercarse a lo ajeno, lo moderno? Ese

pasado idílico que se representa en poemas como «aldeanita» no puede tener cabida en un poema como «amberes», «film de los paisajes» o «new york», salvo bajo la forma de poema intercultural, testigo del cruce de dos sensibilidades definidas culturalmente como modernidad y tradición. Para no renunciar a ninguna se elige (consciente o inconscientemente) la prosopopeya, la metagoge; para dejar marcada la huella, el síntoma, se elige (o se impone por sí misma) la forma acéntrica y sinestésica.

En su celebración de lo intercultural, construye Oquendo de Amat una fantasía en el sentido lacaniano (Miller, 1984, 2007; Žižek, 1999). Empleando categorías del psicoanálisis lacaniano, la modernidad en *5 metros de poemas*, irrumpe como un fantasma. Es lo Real que acecha detrás del mundo de las manifestaciones, por tanto irrepresentable, salvo como fantasía, construcción en el nivel simbólico que se manifiesta como síntoma. El síntoma se descubre en la retórica, es decir en el discurso del individuo. En el caso de Oquendo sus síntomas son la sinestesia y la metagoge mediante las cuales realiza esta fantasía intercultural de acercamiento de dos mundos. Si hay algo de cierto en la sentencia que dice que el escritor escribe para hacer tolerable su existencia, Oquendo de Amat podría servir como un sufrido ejemplo. En su mundo invadido por un invasor admirable y magnífico, no por ello visto con adoración sino más bien, con una mirada crítica que contrapone su sensibilidad nativa, Oquendo de Amat construye un mundo en el que los policías son ramos de flores, el tráfico escribe una carta de novia, los niños juegan al aro con la luna,

las calles son tirantes de goma y en el que «vagan por los espacios subconscientes, o exteriorizadamente inconcretos», los poemas acéntricos.⁸⁶

⁸⁶ Tomado de «film de los paisajes»

CONCLUSIONES

1. La crítica sobre *5 metros de poemas* coincide en señalar la naturaleza vanguardista del texto y su especificidad, pero solamente Carlos Germán Belli y Ricardo Gonzáles Vigil subrayan la integración visual, textual, sonora en el poemario.
2. Metagoge y sinestesia, entendida como procedimiento textual general, son centrales en *5 metros de poemas*.
3. La sinestesia, si bien define una figura de raigambre simbolista, puede estudiarse además en cuanto mecanismo de composición que integra lo textual con lo visual y lo sonoro, lo que constituye la definición del «procedimiento sinestésico».
4. De las realizaciones del procedimiento sinestésico en la poesía occidental, el modelo mallarmeano es predominante en *5 metros de poemas*.
5. Los conceptos del neoplasticismo y la realización de los mismos en poesía son un referente poco estudiado de la poesía de Oquendo de Amat (anunciado por Belli) y que confirmamos mediante la confrontación de *5 metros de poemas* con el poemario neoplasticista *Anthologie-Bonset. A collection of visual poetry by I.K. Bonset* de Theo Van Doesburg
6. En este sentido, se puede rastrear, en *5 metros de poemas*, procesos de transculturación (al nivel del locutor de los poemas), hibridación (en el texto resultante) y evidencias de la heterogeneidad del sistema literario peruano (vinculación del texto con el estado del campo al momento de su aparición).
7. La realización de estos procesos en el texto se lee como poesía intercultural y puede ser detectada en cuatro niveles: El nivel de la lengua,

el nivel de la estructuración literaria, el nivel de las estructuraciones figurativo-simbólicas y el nivel de la cosmovisión.

8. En el nivel de la lengua, la interculturalidad se manifiesta en el uso de diminutivos, coloquialismos, extranjerismos y términos propios de la modernidad.
9. En el nivel de la estructuración literaria, la interculturalidad se manifiesta en la presentación del texto como libro-objeto.
10. En el nivel de las estructuraciones figurativo-simbólicas, la interculturalidad se manifiesta como una concepción del espacio de la página siguiendo la estética neoplasticista de Mondrian y Van Doesburg que atribuye sentido a la posición de los volúmenes pictóricos o versos en el lienzo o página. En este sentido es notoria la replicación de la poética mallarmeana de manejo del verso formando «constelaciones», disposiciones gráficas portadoras de sentido que dan origen a los llamados «poemas acéntricos».
11. Los poemas de *5 metros de poemas* se distribuyen en un eje tensivo definido por dos extremos: la poesía de distribución gráfica y tipografía convencional y los poemas acéntricos referidos al mundo moderno occidental europeo.
12. La poesía acéntrica en 5 metros de poemas está vinculada a la irrupción en el texto del mundo de la modernidad. Los versos se desplazan libres por el espacio textual y se independizan unos de otros conformando lo que algunos autores emparentan con la estética cubista.
13. En el nivel de la cosmovisión, la metagoge es central para concretar la articulación intercultural: el mundo occidental, europeo, de la modernidad, se integra con el mundo andino, mediante esta figura, lo que lleva a

algunos autores como Bueno a mencionar una «amabilización» de la modernidad.

14. En este mismo nivel, el sujeto locutor del texto constituye una temprana aparición del «sujeto migrante cultural», aquel que sin desplazamiento físico como condición integra dos culturas provenientes de dos espacios físicos distantes en una realización textual.

REFERENCIAS

ALBALADEJO, Tomás. *Retórica*. Madrid, Editorial Síntesis, 1991.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcoholes / El poeta asesinado*. Madrid, Cátedra, 2001.

ARAMAYO, Óscar y Milla, Rodolfo. *Carlos Oquendo de Amat. Cien años de poesía viva. 1905 – 2005*. Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004.

ARDUINI, Stefano. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Madrid. Universidad de Murcia. 2000.

AYALA, José Luis. *Carlos Oquendo de Amat. Cien metros de biografía crítica y poesía de un poeta vanguardista itinerante. De la subversión semántica a la utopía social*. Lima. Editorial Horizonte 1998.

AZAUSTRE Galiana, Antonio y Juan Casas Rigall. *Introducción al análisis retórico: tropos, figuras y sintaxis del estilo*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1994.

BELLI, Carlos Germán. “Oquendo de Amat panvanguardista”, en *Dedo crítico. Revista de literatura. Edición Monográfica Homenaje a Carlos Oquendo de Amat (1905-1936)* Año XI, N° 11, Lima, segundo semestre del 2005. pp. 47-68.

BELLI, Carlos Germán. *La Poesía de Oquendo de Amat*. (Tesis de Doctorado). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Académico Profesional de Literatura, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1989.

BONSET, I.K. (Seud. Theo Van Doesburg). "Anthologie-Bonset, A collection of visual poetry by I.K. Bonset", en: *De Stijl*, Vol. 4, no. 11 Leiden, Noviembre 1921.

BUENO, Raúl. *Poesía hispanoamericana de vanguardia*. Lima, Latinoamericana Editores, 1985.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (comp.) *Teorías sobre la Lírica*. Arco/Libros, S. I. Madrid, 1999

CIEZA DE LEÓN, Pedro. *La crónica del Perú*. Lima, PEISA 1973.

CORNEJO POLAR, Antonio. «El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural.» En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 7-8 (1978): 7-21.

_____. «Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas». En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 42 (1995): 101-109.

_____. "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno". En: *Revista Iberoamericana* 176-177 (1996): 837-844.

_____. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio cultural en las literaturas andinas*. 2da ed. Lima, CELACP, Latinoamericana Editores, 2003.

DE CAMPOS, Haroldo, Decio Pignatari [y] Augusto de Campos "Plan piloto para la poesía concreta" 19 de septiembre del 2012, 07:30 h
http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/plan_piloto_para_la_poesia_concreta.

EAGLETON, Terry. *La estética como ideología*. Madrid, Trotta.2006.

ECO, Umberto. *Obra abierta*. Buenos Aires, Editorial Planeta, 1992.

ECHEVERRÍA, Bolívar. "El ethos barroco y la estetización de la vida cotidiana".
En *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Número 13-14
enero-diciembre de 1996, pp. 161-188.

ESPEZÚA, Dorian. "Sustrato andino en la poesía de Carlos Oquendo de Amat",
en *Dedo crítico. Revista de literatura. Edición Monográfica Homenaje a
Carlos Oquendo de Amat (1905-1936)* Año XI, N° 11, Lima, segundo
semestre del 2005, pp. 17-24.

FERNÁNDEZ, Camilo. *Las huellas del aura. La poética de J.E. Eielson*. Lima –
Berkeley, Latinoamericana Editores, 1996.

FERNANDEZ, Camilo. *Sujeto, metáfora, argumentación*. Lima, Universidad
San Ignacio de Loyola. Fondo Editorial, 2011.

FERNÁNDEZ, Camilo. *Fulgor en la niebla. Recorridos por la poesía peruana
contemporánea*. Lima, Universidad San Ignacio de Loyola. Fondo
Editorial, 2014.

GARCÍA-BEDOYA, Carlos. *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre
literatura y cultura*. Lima. Grupo Pakarina. 2012.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir
de la modernidad*. México, Grijalbo. 1990.

GONZALES Vigil, Ricardo. *Poesía Peruana. Antología general. De Vallejo a
nuestros días. Tomo III*. Lima, Ediciones Edubanco, 1984.

HIGGINS, James. *Historia de la literatura peruana*. Lima, Universidad Ricardo Palma, 2006.

HINOSTROZA, Rodolfo, "Silencio: Mallarme". En *Hueso Humero 8* Enero-Marzo 1981. Mosca Azul editores. Lima. Perú.

HOBBSAWN, Eric. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires, Grijalbo Mondadori. 1994.

HONORATO Paula, Francisca Lange y Ana María Risco, editoras. *Notas Visuales: Fronteras entre imagen y escritura*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Filosofía. Instituto de Estética. Ediciones Metales Pesados, 2010, Santiago de Chile.

HONORATO, Paula: "Procedimientos de la visualidad" en: *Notas Visuales: Fronteras entre imagen y escritura*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Filosofía. Instituto de Estética. Ediciones Metales Pesados, 2010, Santiago de Chile.

HORACIO. *Obras completas*. Alfonso Cuatrecasas, traductor. Barcelona. Planeta 1986.

HORKHEIMMER, Max y Theodor ADORNO. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, Sudamericana. 1988.

JAMESON, Fredric. *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado. Vol. I*. Buenos Aires, la marca editora. 2012.

KIBEDI, Aaron. "Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen" en: Antonio Monegal (comp.). *Literatura y Pintura*, Madrid, Arco/Libros. S.I. 2000.

LAUER, Mirko. *Vanguardistas. Una miscelánea en torno de los años 20 peruanos*. Lima Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012.

LAUER, Mirko y Oquendo, Abelardo. *Vuelta a la otra margen*. Lima, Casa de la cultura del Perú, 1970.

LOTTMAN, Iuri. "La Retórica" en Desiderio Navarro (Editor) *La Semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid. Cátedra 1996.

MALLARMÉ, Stéphane. Antología. Madrid, Visor, 1992.

_____. *Poesía completa*. Edición bilingüe. 3era. Ed. Barcelona, Ediciones 29, 2001.

_____. *Le livre*. En> wikisource, 27 de septiembre 2015. 16:01 pm https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations/Le_Livre,_Instrument_spirituel.

MAMANI, Mauro. *Poéticas andinas. Puno*. Lima, Instituto de Investigaciones Humanísticas, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, UNMSM; Pájaro de fuego; Guaraguao: Revista de Cultura Latinoamericana. 2009.

MARKIEWICS, Henryk. "Ut pictura poiesis: Historia del topos y del problema" en, Antonio Monegal (comp) *Literatura y Pintura*, Madrid, Arco/Libros. S.I. 2000.

MARTOS, Marco. *Teoría y práctica poética en Haroldo de Campos y Octavio Paz o ¿Hay paz en los campos de la poesía del siglo XX?* En: Boletín de la Academia Peruana de la Lengua, 44(44), 2007.

MILLER, Jacques-Alain. *Dos dimensiones clínicas: Síntoma y fantasma*. BB. AA, Manantial, 2007.

MILLER, Jacques-Alain. *Recorrido de Lacan*. Bs. As., Manantial, 2011.

MONEGAL, Antonio (comp) *Literatura y Pintura* Madrid, Arco/Libros. S.I. 2000.

MORETTI, Franco. «Dos textos en torno a la teoría del sistema-mundo». En: *América Latina en la literatura mundial*. Ignacio Sánchez Prado (ed.): Instituto internacional de literatura iberoamericana, 2006.

OQUENDO De Amat, Carlos. *5 metros de poemas* (edición facsimilar) Lima, Universidad Ricardo Palma, 200.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Biblioteca Ayacucho. 1978.

RAE, *Diccionario de la lengua española*. 22da ed. España 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *La palabra Muda. Ensayos sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires, Eterna Cadencia. 2009.

RISCO, Ana María. «Sin verla: Aproximación a Ciudad en Llamas, una pintura aerpostal de Eugenio Dittborn». En *Notas visuales. Fronteras entre imagen y escritura*. Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile – Ediciones Metales Pesados. 2010, pp. 105-114.

ROMERO Brest, Jorge. *La pintura del siglo XX (1900-1974)*. México, Fondo de cultura económica 1992.

SZURMUK, Mónica y Robert MCKEE Irwin (coord.). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos.*, México, Siglo XXI. 2009.

VARELA, Blanca. *Canto villano. Poesía reunida 1949-1994*. México, Fondo de cultura económica, 1996.

VEGA, Selenco. “Espejos de la modernidad: experiencia y vanguardia en 5 metros de poemas” en *Dedo crítico. Revista de literatura*. Edición

Monográfica Homenaje a Carlos Oquendo de Amat (1905-1936) Año XI,
Nº 11, Lima, segundo semestre del 2005, pp. 11-15.

VEGA, Selenco. *Espejos de la modernidad: Vanguardia experiencia y cine en 5 metros de poemas*. Lima, Universidad San Ignacio de Loyola 2012.

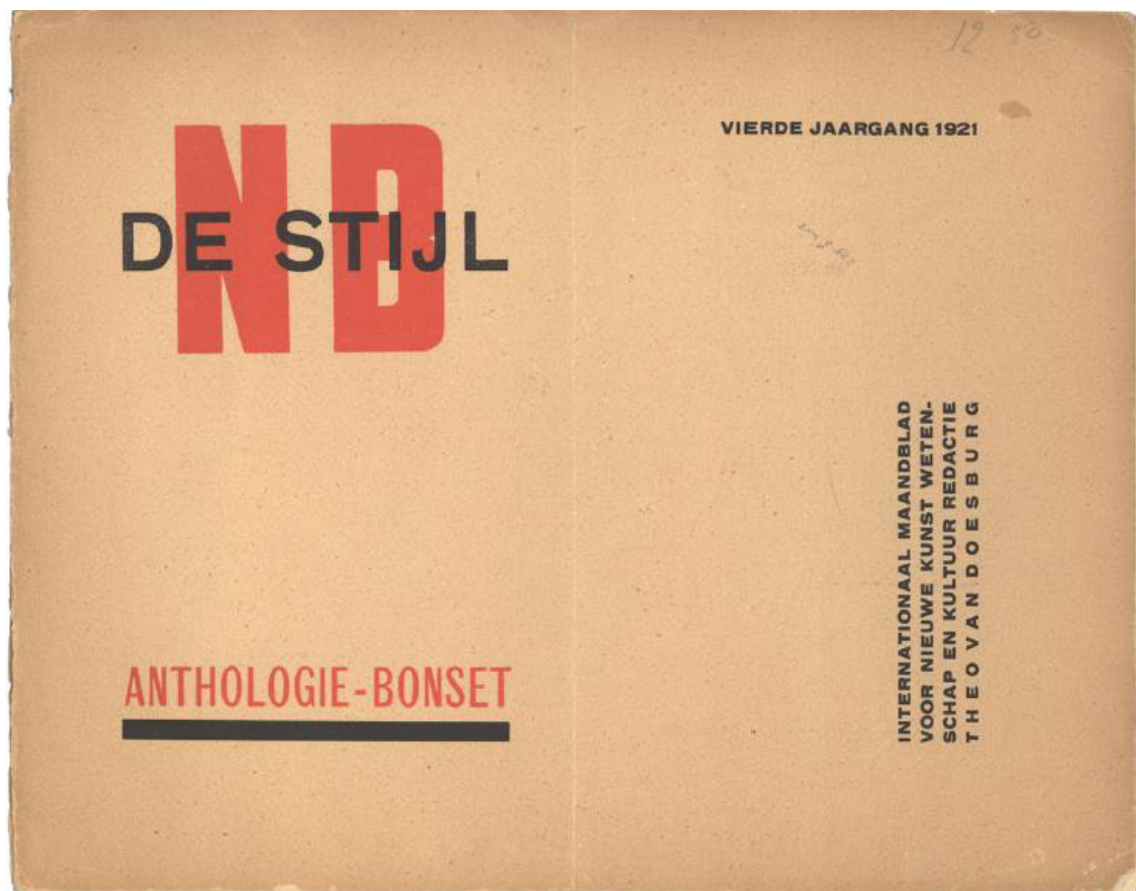
VITIER, Cintio. «Notas a un golpe de dados». En: *Mallarmé, S.* (1991).
Antología. Madrid: Visor, p. 137-138.

ZIZEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. México, Siglo XXI.1992.

ZIZEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. México, Siglo XXI, 2011.

APÉNDICE 1:

Escaneado del Vol 4 N° 11 de noviembre de 1921 de la revista *De Stijl* que reproduce íntegramente el poemario “A collection of visual poetry by I.K. Bonset” (Seudónimo de Theo Van Doesburg).⁸⁷



⁸⁷ “Una colección de poesía visual por I. K. Bonset”, (traducción del autor)

TALENS' Rembrandt Olie- en Aquarelverven



zijn door hare
UITNEMENDE
KWALITEITEN

de Standaard-
merken van de
wereld geworden

N.V. voorheen
TALENS & Zn.
APELDOORN.

De fabriek van
meerdere kwaliteiten
veroorlooft ons, alleen
het meest uitgezochte
materiaal voor onze
REMBRANDT-VERVEN
te verwerken. Vandaar
de steeds gelijkmatige
en onberispelijke kwaliteit
dezer Verfsort.



Belangrijk voor Exposanten
van Tentoonstellingen voor de geheele Wereld!
VERZEKERING VAN SCHILDERIJEN
BEELDHOUWERKEN KUNSTNIJVERHEID

ALLRISKSPOLIS BILLIJKE PREMIES

ALGEMEEN ASSURANTIEKANTOOR
P. VAN DER MOST VON SPIJK-LEIDEN
Tel. 190 Opggericht 1890 Tel.-Adres: Vanspijk-Assurantie

GIDDING & ZONEN

DECOR. SCHILDERWERK
GLAS IN LOOD

ROTTERDAM

130 AERT VAN NESSTRAAT

DE STIJL

MAANDSLAD VOOR NIEUWE KUNST, WETENSCHAP
EN KULTUUR. REDACTIE: THEO VAN DOESBURG.
ABONNEMENT BINNENLAND F 6.-, BUITENLAND F 7.50
PER JAARGANG. ADRES VAN REDACTIE EN ADMINISTR.
HAARLEMMEERSTRAAT 73A LEIDEN (HOLLAND).

4e JAARGANG No. 11.

NOVEMBER 1921.

LETTERKLANKBEELDEN (1921)

IV (in dissonanten)

U ¹	J—	m ¹	n ¹
U	J—	m ¹	n ¹
V—	F—	K ¹	Q ¹
F ¹	V—	Q ¹	K ¹
X ¹	Q ¹	V ¹	W ¹
X ¹	Q ¹	W	V
U ¹	J—	m—	n—

A—	O—	P ¹	B ¹
A—	O—	P ¹	B ¹
D—	T—	O ¹	E—
d	t	o	e

Z ¹	C ¹	S ¹	B ¹	P ¹	D ¹
----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------

Aanteekening: te lezen van links naar rechts. Voor de teekens zie men Stijl no. 7.

X-Beelden (1920)

hé hé hé
hebt gij 't lichaamlijk ervaren
hebt gij 't lichaamlijk ervaren
hebt gij 't li CHAAM lijk er VA ren

Oⁿ

— ruimte en
— tijd
verleden heden toekomst
het achterhierenginds
het doorelkaar van 't niet en de verschijning

kleine verfrommelde almanak
die men ondersteboven leest

MIJN KLOK STAAT STIL

uitgekauwd sigaretteindje op 't
WITTE SERVET

vochtig bruin
ontbinding

GEEST

346

VRACHT AU TO MO BIEL

DWARS

trillend onvruchtbaar middelpunt

caricatuur der zwaarte
uomo elettrico

rose en grau en diep wijnrood

de scherven van de kosmos vind ik in m'n thee

Aanteekening: Oⁿ: te lezen nullⁿ; — ruimte en — tijd: te lezen min ruimte en min tijd.

RUITER

Stap
Paard
STAP
PAARD
Stap
Paard.

STAPPE PAARD
STAPPE PAARD
STAPPE PAARD
STAPPE PAARD STAPPE PAARD
STAPPE PAARD STAPPE PAARD
STAPPE PAARD STAPPE PAARD
STAPPE PAARD STAPPE PAARD
STIP PAARD
STIP PAARD
STIP

WOLK

162

VOORBIJTREKKENDE TROEP

Ran sel
Ran sel
Ran sel
Ran - sel
Ran - sel
Ran - sel
Ran - sel
Ran - sel

BLik - ken - trommel
BLik - ken - trommel

BLikken TRommel

RANSEL

BLikken trommel

BLikken trommel

BLikken trommel

RANSEL

DE TROM

Rrrrr om

Rrrrr om

Rrrrr - om

DE trom

De drom

De trom

Rrrr - om

BOM

(zeer snel)



Bij den dom
Met den trom
Bij den zwarten dom
Met den hollen trom

Rrrr - om

Marcheeren!
Geweren!
DE zwarte soldaten!
De schuine geweren!

Rrr - om

BOM.

163

De dom
De from
De drom
Waarom?
BOM
BOM

Het breede plein
Lantaarnschijn

Rrrr-om

Eén man te paard
'n zwarte baard

Rrrrom

Een gouden kraag
'n Schop
'n Zaag

Rrrr-om

Schaduw en draaien
Armen zwaaien

Rrrr-om

Schuine lijnen
Golven
Deinen

Rrrrom

164

'n Zwarte drom
'n Leege from
Waarom?
Waarom?
Waarom?

BOM
BOM (dof)
BOM

'n Kar met 'n kruis.
'n Man met 'n vlag.
'n Kop uit 'n huis.

Hysterische lach

'n man met 'n fiets

Niets

DE MISDADIGER

(geheel toonloos)

Mijn leven is 'n zwarte grond met lijnen grijs en roode vlekken.
Mijn leven is 'n laan bij nacht, waar duistere figuren
achter de boomen staan te gluren.
Mijn leven is 'n halve maan boven kool-zwarte heesters.
Mijn leven is 'n oude rok, gescheurd en vol met vlekken.
Daar loop ik in den nacht mee rond om schaam mij als de
morgen komt.

Ik en de zon, wij blozen dan

Mijn leven? — 'n dichtgevroren gracht bij nacht.
't Ijs is glad.
De enkel zwak — je glijdt.
'n Bijt. 'n Bijt.
'n Bijt bij nacht.
De wereld is 'n blinde muur, die mij verschrikt en opjaagt
als 'n aangeschoten haas.
De wereld is 'n harde steen, die groeit en groeit door ons gewe.

Mijn leven is 'n nauwe cel.
'n Harde korst.
'n Houten hel.
Eén kool-zwart oog.
'n Strak gezicht.
'n Vuile wand met ingekraste namen.

Huj!

Mijn leven is 'n cijfer.

Mijn dood is 'n getal.

(1916)

LOBELIA I

Op mijn tafel
is de hemel:
sterren-wit in
lila-blaauw
Op mijn tafel
staat 'n inktpot
Ligt een smerig
eindje touw.

Wat is de hemel
diep
wat is de hemel
hoog
wat is de hemel
rond
rond
rond
wat is de hemel
blauw

Wat zijn de sterren
wit
wit
wit
Dit is de hemel
Dit
Dit
Dit

LOBELIA II

(te lezen met teruggehouden adem)

'K Kom thuis
in de donkere
kamer
Wat is 'r?
Wat is 'r?

'k Maak
licht.
Wat was 'r?

Ah!
Ja!
'n Engel...
'n Engel...
hier...
hier...
hier...
in mijn...
in mijn...
afwezigheid...

Ah!
Ja!
'n Engel...
'n Engel...
Geschreid...
Geschreid...
Geschreid...

(1916)

165

DE HANGENDE GITAAR

Geen klank
Een plank
Een zwarte, smalle plank.
'n Gele schijf —
Dat is haar lijf
Een gat
En wat is dat?
Een dunne lijn? —
Dat zullen snaren zijn
En onderaan
Horizontaal
Een zwarte dikke streep

Zij hangt maar stil
En spreekt geen woord
Kent geen accoord

Ik heb een wil!

Ik heb een wil!!

(Uit de Serie: STILLEVENEN 1914)

166

KAZERNEKAMER

Hoog-wit
laag-zwart:
de muren.
Borrelend-wit-licht
met bruin verbrande krant
Vulle vingervegen op den wand.

Dikke scheeve roestspijker

Zwarte ijzeren platen,
elk beplakt met etiket
Alles: smerig.

Vet

Deken-lijn

Rood

Lange stangen

horizontaal,

en korte stangen

Verticaal

'n Bed

Grijze kleerenhoop

Opgetrokken dekenbeenen

Eén wang

Eén gloeiend oor

Eén wenkbrauwboog

En 'n zwart neusgat

van 'n smuïend-slapenden man.

Zwarte ruiten,

waarin twee gelijke witte schimmen

dalen en
klimmen
wanneer ik mij beweeg.
Weerszijden: donkere gordijnen
zonder kleur
Groote glanzend bruine
Deur
Schel-witte handdoek
met 'n spitse punt omhoog
Spijker, spijker, spijker, spijker, spijker
'n kram
'n oog

Op vlakke strakke krib
in hoek van zwart en wit
'n slapend, vreeslijk nachtigelaat
Heel oud
Heel jong
geen enkele haar.
't Oor omhoog
Een neusgat
Geen voorhoofd
en geen oog
'n Stompe schouderhoek.
En naar omlaag
rond-zacht-gloeiende billenlijn
Overdwars: dik-roode dekenstreep

Blikken bakken
Blikken bakken
Glinster-vlakken.

Tegen het hoog wit der muren
allerhande kleuren,
scheuren letters en
figuren

„Anton Hunick's leverpastei“

„Fongers-Fongers“

Drie kleur - rijwiel

Is de Beste is de Snelste

„Yvette Gilbert“

Hoog in 'n hoek, zwart spinneweb
En op den grond twee geweren,
zwaar en schuin.

Open kastdeur.
Zwarte chaos
zwarte leëren taschen

De tafel schel-geel
'n fleschje inkt schuin tegen boek:

Ik Beschuldig

Daar naast 'n half bruin-broodje.

'n Bajonet.
'n Platte pet.
Mijn hand.
De pen.
M'n pols met leëren armband
't Helder wit papier!

Het Hier!

Precies in 't midden
onder 't licht centrum
waar alles om beweegt
'n beker-wit
boordevol met schel-wit licht
gezoomd met hemelsblauwen kring.

(Uit de Serie: SOLDATEN 1916)

167

NACHT

Een zwarte aarde
waarboven en
rondom 'n
tuin
met diamanten bloemen
glom, —
Waar perken waren
dicht bestrooid
besprenkeld en
besproeid
met glinsterend zaad, —
een stille nacht
bewegingloos en
zonder kleuren
waarin het wonder
der ontelbaarheid
onpijlbaarheid
in sterrenschijf
geschreven staat.

Zoo'n nacht is dit.

Een zichtbaar
stuk muziek
van zwart en wit, —
'n nacht waarin
de stilte
als 'n oceaan
dàn suist

dàn bruijt
dàn zingt
of zoemt
gelijk 'n bij
die zweeft
voorbij
't oor

Hoort! Hoort!

zoo' n nacht is dit.

Een zwarte aarde.
'n Stille nacht.
'n Menschelijk brein.
'n Menschelijk hart.
'n Denkend brein.
Wit.
Zwart.
Wit.
Zwart.
Wit-Zwart.
Zwart-Wit.
Komen.
Vergaan.
Komen.
Vergaan.
Groot.
Klein.
Groot.

Klein.
Wat is dit?
Wat is dat?
Wat is hier?
Wat is daar?
Dag.
Nacht.
Dag.
Nacht.
Dag.
Nacht.
Dag.

Een stille nacht
waarin op eens
'n slapend zwijn
geluiden
van gelijke lengte
en kleur
met diepen
diepen bas
uitstaat.

De aarde bromt.
De hemel zingt.
De aarde zwart.
De hemel wit.
De mensch in grauw

Zoo 'n nacht is dit.

(1915)

TREIN

Klitsen
Klitsen
Klitsen
Klitsen
Klitsen
Klitsen

Rood

Zwart
Groot

Hydra

Watersstroomen
Ruischen
Bruisen
Suizen

Waterval

Storten
Storten
Yzeren ballen
Vallen
Vallen
Yzeren platen
Yzeren bouten
Duizend bouten
door elkander
Rollen

Rollen
Botsen
Yzeren bouten
Vallen op
elkander.
Beuken
Bonken
Bonken
Beuken
Bonken
Beuken
Stompen
Stampen
Beuken
Bonken
Snuiven
Brommen
Grommen
Brommen
Schuren
Beuken
Bonken
Bonk
Bonk
Bonk
Bonk
Bonk
Bonk
Bonk

168

KINDERWERELD

(vervolg „Trein“)

Bonk
Bonk Bonk Bonk Bonk

Helder gillen

Schril

Trillen
Rillen
Dreunen
Kreunen
Zuigen

Hol

Lang

Snerpen
Schulven
Snierpen
Snierpen
Snerpen...

(1915)

Tafeltje.
Stoeltje.
Kleedje
gespreid.
Bloempjes
verlept
en geschonden.
Wit lint
om 'n vaasje
gebonden.
Gele plekje.
Witte vlekjes.
Blokjes.
Streepjes.
hokjes
Knikkerjes.
Knikkerjes
wit
grijs
bruin
boontjes
gedroogd
gevekt
en gespletten.
Busjes
gedrukt.
Papierjes
gekrenkt.

De Vloer

Gans
van katoen
vierkjes
rood
geel
groen.
wieltje
wieltje
wieltje
wieltje
Zwempooten
helder oranje
staartje
van kleurige franje.
Houtjes
ruitvormig
schelgroen
en hel geel.
gedrukt —
ronde
blikjes
ontzettend veel
Boortje.
Tangetje.

Doos

vol met zand
een heele
woestijn
in 'n oostersch land.
'n Beer
ruig-geel
kijkt
kijkt
kijkt
met zwart-koralen
oogjes
angstwekkend
scheel.

Sigarenkist
Open!
Op hemels-blauw
deksel

„Odora“

van buiten
op den kant

„Odora“

„Odora“

van binnen
vol zand

Wáér een
Sahara
'n tintelend
land.

Angstig.
Voorzichtig.
Vreeselijk
teër
wiegelt
het kindje
heen en weer

Angstig
Voorzichtig
in evenwicht
Blank

Goud
Rose en wit
gezicht.
Grote oogen
hemelsblauw
geur van bloemen
vermengd met
dauw.
Stipje zwart.
Stipje zwart.
Tintelende

169

vervo lg „Kinderwereld“)

sterren
in een zomernacht.

Huppelen.
Trippelen.
Huppelen.
Draaien.
Langzaam
bewegen.
Bukken.
Zwaaien.
Elike beweging
gracicus
en fijn
rondom
perpendiculaire lijn.
Rokjes
tippend
stippend
draaiend
Miniatuur-ballet
Kleine danseres
in pantomime.

Lachen.
Kuiltjes.
Prullen.
Trekjes
Huilen.
Tranen.
Tranen.

Staren.
Staren.
Moe.
Moe.
Moe.
Blauwe oogen
toe
Slapen
Slapen

Grove handen
Witte kussens
Bedsteewanden
Slapen.
Slapen.
Droomen.
Landen.
Landen.
Lichten.
Kleuren.
Ruige beren
Bloemen
Geuren...

(Uit de Serie:
STILLEVENEN 1915)

170

CENTRA PATS

zicht bare Knaal

WIT HEL WIT LICHT

alles doormidden de aarde wit-zwart
we loopen
de weg : grillig wit — grillig zwarte figuren
Vlak-horizontaal op den grond } scherp
links plat op den grond } getande

zaag

oneindig

Daar naast daar boven en daarin:

PAALTJE PAALTJE PAALTJE PAALTJE paaltje

links: glinsterende slangen Oneindig

Wolk in wolk wolk op wolk naast wolken

STREEP SCHELgroen in de verte

figuren bewegen aan onze voeten rhythmisch gesnuif gebruik

Gil HEL LANG

„Hé?“ „Wår?“ „O.“ „Hé?“ „Ja-ja.“

BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM BOM

bollen wit in bollen wit naast bollen wit op bollen wit

alle geluid doormidden

BONKE BONKE BONKE BONKE

tloe-hoei?? tloe-hoei?

„Vogel? Waar?“

’t opstijgen van geluiden doorrelkaar

„HÉ?“ „O! ja“ ... „klik, klik ‘t verdwijnt.“

„Wat zeg ie?“

Jongen. Bij m. Grijs. Voorbij ‘m.

opeens: **HELLE RUIMTE** groen groen goud oranje dia-
manten **Paard** hoog boomen reusachtige spinnewebben tegen hemel
wit blauw diamanten robijnen sferen tintelende witte bollen

WIT GRIJS ROSE

LINKS: PAALTJE PAALTJE PAALTJE paaltje

STREEP

glinsterende slangen S-vormig daarboven

RECHTS: groen hel-groen geel-groen glinsterend

zwarte diamant indigo-streep in de verte

Direct naast mij links	op-neer
	heen en weer
	schokkend draaiend
	hoed hoofd jas
	hoed hoofd jas

(hand in de lucht glinsterende nagel „klik daar ‘t licht ‘s“)

Overall: cirkels cirkels trillen rillen schudden schokken snoeren
diamanten kruipende krimpde zilveren slangen overall rondom
door alles in alles om alles op alles Alles

HA!

Cirkels halve cirkels kwartcirkels schudden spiralen trillen zilver-
draad golvend schitterend Enorme Oven

kleurige weeke kokende

massa ademen nerveus koortsig hysterisch snel

HA!

Wit zwart oranje groen

donkere strepen gekriool van kleurige vormpjes

Over alles heen: blauw glazen glinsterende Stolp

waarin en onder

Ik

April 1915

DE EEUWIGHEID

Een lach is op de straat

dien ik niet hoor.

De tafel vóór mij

ligt vol dingen

die ik niet zie.

Nu wil ik huilen

dan weer zingen.

Waar of ik ben?

Ik weet niet waaren of ik ben

Het lichtje naast mijn arm

grijpt mijn gezicht

met 1000 fijne naalden.

Voelhorentjes van goud.

Toch zie ik niet het licht.

Ik liet de wereld los.

De wereld liet mij los.

Waar of ik ben?

Ik weet het niet.

Ik weet niet waar ik ben

’k Ben niets en alles

niet één en

ledereen.

Ik adem, doch ik weet

het niet.

Leef ik of ben ik dood?

’k Geloof alle twee.

Ik geloof — maar weten

doe ik niets.

Hoe zou ‘k iets weten?

Hier houdt het weten op.

Hier telt het denken op.

Geen duur

Geen ruimte

en geen tijd.

Dit is de eeuwigheid.

(1914)

171

VOLLE MAAN

'k Ontvlucht de stad.
Ik zoek het pad.
Ik zoek de buitenwegen.
Ik zoek de maan.
Ik zoek mijzelf.
Wellicht kom ik mij tegen.

Dáár bij de heg,
daar is de weg.
Daar staat het hooi op hoopen
Daar ga ik samen
met mijn ziel
onder de maanzon loopen.

Is dat 'n huis?
Het wás 'n huis
nu is het een karbonkel
Is dat een schuur?
Het was een schuur
Het is nu licht en donker
Is dat soms hooi?

Is dat soms hooi?
Hooi was het in den morgen.
nu spuwt de aarde
levend goud
en 't hooi is opgeborgen.
Is dat daar water?
't Wás water eens
nu is het peerlemoer.

172

Is dat een schuit?
Het wás 'n schuit.
Nu steekt een donkere vogel
ten halve 't water uit.
Is dít mijn hand?
Het wás een hand
't is nu een vreemde
Witte plant.

II

De maan is in de lucht!
De zilver-gouden maan.
Een beker is 't heelal
gevuld met zilver vocht.
Mijn mond is aan den rand.
Ik drink. Ik drink het licht
De lucht is licht.
Ik adem licht.

Daar klapt een reuzenvlerk boven mijn hoofd in 'tzwerk

Wat werd daar voor het hooren
niet voor het zien geboren?
Welke vogel van het licht
Kwam niet tot mijn gezicht?

De maan werd in mijn ziel geboren

'k Kon nauwlijks d'eend meer hooren,
die snaterde in de plas.
Ik wist noch waar, noch wie ik was.
Mijn borst ging langzaam op en neer.
Nu was ik dood, dan leefd'ik weer.
Februari 1913

VOLLE MAAN

'k Ontvlucht de stad.
Ik zoek het pad.
Ik zoek de buitenwegen.
Ik zoek de maan.
Ik zoek mijzelf.
Wellicht kom ik mij tegen.

Dáár bij de heg,
daar is de weg.
Daar staat het hooi op hoopen
Daar ga ik samen
met mijn ziel
onder de maanzon loopen.

Is dat 'n huis?
Het wás 'n huis
nu is het een karbonkel
Is dat een schuur?
Het was een schuur
Het is nu licht en donker
Is dat soms hooi?

Is dat soms hooi?
Hooi was het in den morgen.
nu spuwt de aarde
levend goud
en 't hooi is opgeborgen.
Is dat daar water?
't Wás water eens
nu is het peerlemoer.

172

Is dat een schuit?
Het wás 'n schuit.
Nu steekt een donkere vogel
ten halve 't water uit.
Is dít mijn hand?
Het wás een hand
't is nu een vreemde
Witte plant.

II

De maan is in de lucht!
De zilver-gouden maan.
Een beker is 't heelal
gevuld met zilver vocht.
Mijn mond is aan den rand.
Ik drink. Ik drink het licht
De lucht is licht.
Ik adem licht.

Daar klapt een reuzenvlerk boven mijn hoofd in 'tzwerk

Wat werd daar voor het hooren
niet voor het zien geboren?
Welke vogel van het licht
Kwam niet tot mijn gezicht?

De maan werd in mijn ziel geboren

'k Kon nauwlijks d'eend meer hooren,
die snaterde in de plas.
Ik wist noch waar, noch wie ik was.
Mijn borst ging langzaam op en neer.
Nu was ik dood, dan leefd'ik weer.
Februari 1913

„MELOS“

MONATSSCHRIFT FÜR MODERNE
MUSIK

HERAUSGEGEBEN VON
FRITZ WINDISCH

STÄNDIGE MITARBEITER U. A.:
Professor Dr. Bie / Professor Dr. Ad. Weißmann /
Professor Ferruccio Busoni / Professor Dr. Altmann /
Eduard Erdmann / Erwin Landvai / Dr. Leichten-
tritt / Dr. James Simon / August Halm / Béla Bartók

Anfang November (1921)
erscheint eine
INTERNATIONALE AUSGABE

an der alle Kapazitäten des in- u.
Auslandes verpflichtet wurden

Preis dieses Sonderheftes Mark 15.—

Man verlange Probenummern durch die
Buchhandlungen oder vom

MELOS-VERLAG G.M.B.H.
BERLIN-WEISSENSEE

J.W.GIPS, DEN HAAG
DUNKLERSTRAAT

HOEK 2DE SWEELINCKSTRAAT

ATELIER

VOOR BESCHILDERDEN EN
EENVOUDIG GLAS IN LOOD

DRUKKERIJ JANSEN
3 AALMARKT LEIDEN TEL. 1500

LEVERING VAN ALLE SOORTEN
BOEK- EN HANDELSDRUKWERK
SPECIAAL INGERICHT VOOR
COURANTEN EN TIJDSCHRIFTEN
VLUGGE EN NETTE AFLEVERING

MODELLEN TER BEZICHTIGING
PRIJSBEREKENINGEN GRATIS

GERESERVEERD VOOR:
G I S P E N
KUNSTSMEDWERK
ROTTERDAM

VALORI PLASTICI

Italiaans Tijdschrift voor de Moderne Beel-
dende Kunsten onder leiding van Maria Broglio

Zoo juist verscheen het 1e nummer van de speciale
uitgave voor het buitenland in de Fransen taal

Prijs per nummer (ook proefnr.) f 2.75. Per jaargang
(6 dubbelnumm.) f 12.—. Vertegenwoordiging voor
Holland: Administratie „De Stijl“, Leiden

EDITION „DE SIKKEL“ - ANVERS

Vient de paraître:

CLASSIQUE BAROQUE MODERNE
CONFÉRENCE DE THEO VAN DOESBURG
(17 Reproductions) Prix Fr. 4.60

Pour la France: L. Rosenberg, Rue de la Baume 19, Paris

Uitgeverij „DE SIKKEL“ Antwerpen

Zoo juist verschenen:

KLASSIEK BAROK MODERN
LEZING VAN THEO VAN DOESBURG
(Met 17 Reproductions) Prijs f 1.50.

Vertegenw. voor Holland: Firma Em. Querido, Amsterdam

DE STIJL-EDITIE

ZOOEVEN IS VERSCHENEN NO. 1
VERZAMELDE VOLZINNEN
VAN EVERT RINSEMA

VERKRIJGBAAR TEGEN TOEZENDING VAN
POSTWISSEL AD F 1.10 BIJ ADMINISTRATIE
MAANDBLAD „DE STIJL“
HAARLEMMESTR. 73A, LEIDEN

DE STIJL-EDITIE

APÉNDICE 2: Manifiestos y Prefacios (De Stijl)

Manifiesto de *De Stijl* ⁸⁸

Por Théo Van Doesburg & Piet Mondrian & Bart van der Leek, J.J.P. Oud...

Prefacio I

Este periódico se plantea como objetivo contribuir al desarrollo de un nuevo sentido estético. Quiere hacer al nombre moderno sensible a todo lo que hay de nuevo en las artes plásticas. A la confusión arcaica - al "barroco moderno"- quiere oponer los principios lógicos de un estilo que va madurando y que se basa en la observación de las relaciones entre las tendencias actuales y los medios de expresión. Quiere reunir y coordinar las tendencias actuales de la nueva plástica, las cuales, si bien son fundamentalmente semejantes entre sí, se han desarrollado independientemente la una de la otra.

La redacción se esforzará por alcanzar el antedicho objetivo, dando la palabra al artista verdaderamente moderno, que podrá contribuir a la reforma del sentido estético y al conocimiento de las artes plásticas. Allí donde la nueva estética no haya llegado al gran público, es misión del especialista despertar la conciencia estética de este público. El artista verdaderamente moderno, es decir consciente, tienen una doble tarea. En primer lugar, debe crear la obra de arte puramente plástica; en segundo lugar, debe encaminar al público la comprensión de una estética del arte plástico puro. Por ello, una revista de estas características es indispensable, tanto más cuando la crítica oficial no ha sabido suscitar una sensibilidad estética abierta a la revelación del arte abstracto. La redacción permitirá que los especialistas llenen esta laguna. El periódico servirá para establecer relaciones entre el artista, el público y los aficionados a las diversas artes plásticas. Al dar al artista la oportunidad de hablar de su propio trabajo, hará desaparecer el prejuicio en virtud del cual el artista moderno trabaja siguiendo teorías preestablecidas. En su lugar, se verá

⁸⁸ Los dos prefacios y los tres Manifiestos del movimiento De Stijl, fueron publicados en la revista del mismo nombre en las siguientes fechas: Prefacio I, junio de 1917; Prefacio II, octubre de 1919; Primer manifiesto, 1918; Segundo manifiesto, 1921; Tercer Manifiesto, no va firmado.

que la obra de arte no nace de teorías asumidas a priori, sino, por el contrario, que los principios se derivan del trabajo plástico.

Por ello, el artista debe contribuir a la formación de una cultura artística profunda, asimilando al conocimiento general de las nuevas artes plásticas. Cuando los artistas de las diversas artes plásticas hayan comprendido que deben hablar un lenguaje universal, ya no se aferraran a su propia individualidad. Servirán al principio general mas allá de una individualidad restrictiva..... Y, al servir el principio general, deberán crear ellos solos un estilo orgánico. La divulgación de lo mas bello necesita de una comunidad espiritual, no social. Sin embargo, una comunidad espiritual no puede nacer sin el sacrificio de una individualidad ambiciosa. Solo aplicando constantemente este principio se podrá lograr que la nueva estética plástica se revele, como estilo, en todos los objetos, naciendo de nuevas relaciones entre el artista y la sociedad.

Prefacio II

El fin de la naturaleza es el hombre.

El fin del hombre es el estilo.

Lo que en la nueva plástica se expresa de modo netamente determinado, o sea, las proporciones en equilibrio entre lo particular y lo general, se revela más o menos también en la vida del hombre moderno y constituye la causa primordial de la reconstrucción social a la que asistimos. Así como el hombre ha madurado para oponerse a la dominación del individuo y al arbitrio, del mismo modo el artista ha madurado para oponerse a la dominación de lo individual en las artes plásticas, es decir, a la forma y al color naturales, a las emociones.

Esta oposición, que está basada en la maduración interior del hombre en su plenitud, en la vida en el sentido estricto de la palabra, en la conciencia racional, se refleja en todo el desarrollo del arte, y de modo particular, en el de los últimos cincuenta años.

Así pues, era previsible que partiendo de este desarrollo del arte, produciendo a saltos, se debiera terminar en una plástica completamente

nueva, la cual no podía aparecer mas que en un periodo capaz de revolucionar desde lo profundo las relaciones materiales y espirituales.

Estos tiempos, son nuestros tiempos y hoy somos testigos del nacimiento de un nuevo arte plástico. Allí donde de una parte se deja sentir la necesidad, para el arte y la cultura, de una nueva base, ya sea espiritual (en el sentido más amplio de la palabra), ya sea material, y donde, de otra, la tradición y el convencionalismo que acompañan necesariamente a cada nuevo pensamiento y a cada nueva acción se esfuerzan por mantener en todos los campos las propias posiciones resistiendo a todo lo que es nuevo, la misión de quienes deben testimoniar de la nueva conciencia de la época -con sus obras plásticas y con sus escritos- es importante y difícil. Su tarea exige una energía y una perseverancia, constante, reforzadas y estimuladas, precisamente por la resistencia conservadora. Los que intencionalmente interpretan mal las nuevas concepciones y nociones y consideran las nuevas obras plásticas, del mismo modo que consideran las obras impresionistas, es decir, no mas allá de la superficie, colaboran inconscientemente en la creación de una nueva concepción del arte y de la vida.

No podemos dejar de agradecerse.

Si dirigimos nuestra mirada al año que acaba de pasar, debemos de llenarnos de admiración ante el hecho de que artistas creadores hayan sabido formular de manera tan precisa las nociones a las que han llegado a través de su propio trabajo. Ellos han contribuido en gran medida a aclarar la nueva conciencia artística.

Prueba de ello es el interés que va creciendo -incluso en el extranjero, por el contenido de nuestra revista. Contenido que no ha dejado de influir tanto en la joven como en la vieja generación; en efecto, satisface una necesidad del hombre que ha llegado a una conciencia estética mas profunda.

Sirva esto de aliento para proseguir con el mismo empeño nuestra obra estética de civilización, a pesar de las dificultades que obstaculizan la publicación de periódicos como el nuestro.

Hay una vieja conciencia del tiempo, y hay otra nueva.

La primera atiende al individualismo

La nueva tiende hacia lo universal

La batalla del individualismo contra lo universal se revela tanto en la guerra mundial como en el arte de nuestra época

La guerra destruye el viejo mundo con su contenido: la dominación universal en todos los campos

El arte nuevo ha puesto en evidencia el contenido de la nueva conciencia del tiempo: proporciones equilibradas entre lo universal y lo individual

La nueva concepción de tiempo esta preparada para realizarse en todo, incluso en la vida externa

Las tradiciones, los dogmas y las prerrogativas del individuo (lo "natural") se oponen a esta realización

El fin de los fundadores del nuevo arte plástico es hacer un llamamiento a todos los que creen en la reforma del arte y de la cultura para aniquilar tales obstáculos, del mismo modo que ellos mismos aniquilaron en su arte la forma natural que obstaculiza una autentica expresión del arte, ultima consecuencia de toda cognición artística.

Los artistas de hoy, movidos en todo el mundo por la misma conciencia, han participado, en el campo espiritual, en la guerra contra la dominación del individualismo, el capricho. Simpatizan con todos los que combaten espiritual y materialmente por la formación de una unidad internacional en la Vida, en el Arte, en la Cultura.

El órgano De Stijl, fundado con este propósito, se esfuerza en sacar a la luz la nueva conciencia de la vida. La colaboración de todos es posible:

Enviando a la redacción, como prueba de aprobación, su nombre, dirección y profesión

Haciendo una aportación a la revista critica, filosófica, arquitectónica, científica, literaria, musical, etc.... o mediante reproducciones

Traduciendo a todas las lenguas las ideas enunciadas por De Stijl y difundiéndo las

Manifiesto II de "De Stijl" 1920

La literatura

El organismo de la literatura contemporánea todavía vive enteramente de las sensaciones sentimentales de una generación debilitada.

La palabra ha muerto

Los clichés naturalistas y los dramáticos filmes de palabras que los fabricantes de libros nos proporcionan por metros y al peso no contienen ninguno de los nuevos golpes de mano de nuestra vida

La palabra es impotente

La poesía asmática y sentimental, el "yo" y el "el", que siempre ha usado en todas partes, pero sobre todo en Holanda, están bajo la influencia de un individualismo temeroso del espacio, residuo fermentado de un tiempo envejecido que nos llena de repugnancia.

La psicología en nuestra novelística no se basa mas que en la imaginación subjetiva; el análisis psicológico y la retórica molesta han matado el significado de la palabra.

Estas frases cuidadosamente colocadas una detrás de otra y la una bajo la otra, esta fraseología frontal y árida con que los viejos realistas presentaban sus experiencias limitadas a si mismos, son definitivamente inadecuadas e incapaces de dar expresión a las experiencias colectivas de nuestro tiempo.

Semejantes en esto a la vieja concepción de la vida, los libros se basan en la longitud, en la duración; son voluminosos. La nueva concepción de la vida se basa en la profundidad y la intensidad y así como queremos a la poesía.

Para construir ligeramente los múltiples acontecimientos que están a nuestro alrededor y dentro de nosotros es necesario que la palabra se reconstruya, sea siguiendo el sonido, sea siguiendo la idea. Si en la vieja poesía el significado intrínseco de la palabra es destruido por el dominio de los sentimientos relativos y subjetivos, nosotros queremos dar un nuevo significado y un nuevo poder expresivo a la palabra, usando todos los medios que están a nuestra disposición: sintaxis, prosodia, tipografía, aritmética, ortografía.

La dualidad entre prosa y poesía, la dualidad entre contenido y forma, no pueden seguir existiendo. Por tanto, para el escritor moderno la forma tendrá un significado directamente espiritual; el no describirá ningún acontecimiento, no describirá en absoluto, pero escribirá. Recibirá en la palabra la totalidad de los acontecimientos: unidad constructiva del contenido y de la forma

Contamos con el apoyo moral y estético de todos aquellos que colaboran en la renovación espiritual del mundo.

Manifiesto III Hacia la formación de un mundo nuevo

La concentración espiritual (Cristo), la concentración material (capitalismo), y la posesión formaron en el antiguo mundo el eje en torno al cual el pueblo entero se desarrolló. Pero he aquí que el Espíritu se ha dispersado. A pesar de ello, los portadores del Espíritu son solidarios. Interiormente. No hay otra salida para Europa. Concentración y posesión, individualismo espiritual y material eran las bases de la vieja Europa. En ello ha quedado aprisionada. No puede liberarse. El peligro es fatal. Nosotros deseamos prolongar la vida de esta vieja prostituta. Una nueva Europa está naciendo en nosotros. Las ridículas I, II, y III Internacionales socialistas solo fueron exterioridad; estaban hechas de palabras. La internacional del espíritu es interior, intraducible a palabras. Lejos de ser una redundancia de vocablos, se compone de actos plásticos y de fuerza vital interior. Fuerza espiritual. Así se esquematiza el nuevo plan del mundo. No llamamos a los pueblos: "¡Unios!" o "¡Unios a Nosotros!". No hacemos ningún llamamiento a los pueblos. Nosotros sabemos que quienes se unan a nosotros ya pertenecen al nuevo espíritu. Solo junto a ellos será posible modelar el cuerpo espiritual del nuevo mundo. "¡Actuad!"